Gesammelte schriften

Franz Liszt

Digitized by Google

Gesammelte schriften

Franz Liszt

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1957
Digitized by Google

12 K 1

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

GESAMMELTE SCHRIFTEN

VON

FRANZ LISZT

VOLKSAUSGABE
IN VIER BÄNDEN

I. FRIEDRICH CHOPIN
II. RICHARD WAGNER

III. DIE ZIGEUNER UND IHRE MUSIK IN UNGARN
IV. AUSGEWÄHLTE SCHRIFTEN

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1910

Digitized by Google

GESAMMELTE SCHRIFTEN

VON

FRANZ LISZT

I.

FRIEDRICH CHOPIN

ÜBERSETZT VON

LA MARA

NEU DURCHGESEHENE AUSGABE

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1910

Digitized by Google

Music
ML
410
.L77
1910
v. 1

COPYRIGHT 1910 BY BREITKOPF & HARTEL · LEIPZIG

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Digitized by Google

Vorwort.

Wer das französische Originalwerk kennt, dessen Übertragung ich auf Wunsch des Autors übernahm, wird zu beurteilen vermögen, daß es sich hierbei nicht um eine Übersetzung im gewöhnlichen Sinne des Wortes handeln konnte. Die bilderreiche, poetisch gesteigerte Ausdrucksweise, der eigenartige Satzbau forderten, dem Wesen unserer Sprache angemessen, eine den Geist des Ganzen vielmehr als den Wortsinn im einzelnen wiedergebende Behandlung, machten häufig eine Vereinfachung und Umgestaltung, eine knappere Darstellung notwendig. Wie das Buch selbst aus einem dichterischen Geiste hervorgegangen war, schien es mir auch die Aufgabe des Übersetzers, dasselbe mehr nachzudichten, frei nachzuschaffen, als sklavisch nachzuahmen. Den Versuch einer solchen Nachdichtung übergebe ich der Gunst des Publikums.

Mit diesen Worten geleitete ich meine Verdeutschung im Februar 1880 bei ihrem ersten Erscheinen in die Öffentlichkeit. Sie hatte das Glück, sich als besten Lohn Liszts uneingeschränkte Zustimmung zu gewinnen. Daß ich mir damit aber nicht genuggetan, sondern mich nach Kräften bemüht habe, meine Arbeit zu Ehren des großen Meisters zu vervollkommnen, davon gab die zweite, gibt gegenwärtig die dritte Auflage ein Zeugnis.

Zusätze, welche Liszts ungenannte Mitarbeiterin aus der Zeit der Weimarer Altenburg, die ihm für Darstellung der polnischen Charaktere und Verhältnisse als Quelle diente, bei Korrektur der zweiten französischen Auflage allzu freigebig eingefügt hatte, wurden, insoweit sie die Harmonie des Ganzen beeinträchtigten, hier getilgt und letzteres im wesentlichen auf seine ursprüngliche Fassung zurückgeführt. An den Berichtigungen, die einige, nicht sonderlich

Digitized by Google

ins Gewicht fallende Angaben Liszts betreffs äußerer Lebensumstände Chopins in den späteren Biographien von Karasowski und Niecks erfuhren, ging ich — von einer kurzen Anmerkung abgesehen — vorüber, wie Liszt selber in der zweiten Auflage des französischen Originals, dessen Datierung vom Jahre 1850 beibehaltend, an den Mitteilungen Karasowskis (Niecks' Buch erschien erst später) vorübergegangen war. Nicht eine Biographie im üblichen Sinn, sondern ein Charakterbild Chopins als Künstler und Mensch zu geben lag ja in Liszts Absicht. Möge die vorliegende Neugestalt seinem berühmten Werk zu den zahlreichen alten Freunden noch viele neue zuführen!

Leipzig, Februar 1910.

La Mara.

Digitized by Google

I.

Weimar 1850.

Chopin! sanfter, harmonischer Genius! Wen, dem er vertraut, dessen Herzen er teuer war, überkäme nicht beim Nennen seines Namens ein geheimer Schauer, wie in der Erinnerung an ein höheres Wesen, das zu kennen ihm vom Glück beschieden war? Doch wie sehr auch all seine Kunstgenossen, all seine zahlreichen Freunde seinen vorzeitigen Hingang beklagen, wir gestatten uns dennoch den Zweifel zu äußern, ob bereits jetzt der Augenblick gekommen sei, wo man ihn, dessen Verlust wir als einen ganz besonders schmerzlichen empfinden, nach seinem vollen Werte würdige und er in der allgemeinen Schätzung den hohen Rang einnehme, den ihm die Zukunft vorbehalten.

Wenn die Erfahrung lehrt, daß keiner seinem Vaterlande als Prophet gilt, bestätigt sie es nicht gleicherweise, daß die seherischen Geister, denen es gegeben, die Zukunft vorauszuempfinden und ihr in ihren Werken voranzuschreiten, von ihrer Zeit nicht als Propheten erkannt werden? . . . Und in Wahrheit, könnte es anders sein? Ohne uns in jene Gebiete zu verlieren, wo Verstandesgründe der Erfahrung bis zu einem gewissen Punkte als Bürgschaft dienen dürften, wagen wir zu behaupten, daß im Reiche der Kunst jedes neuschöpferische Genie, jeder Meister, der die Ideale, Typen und Formen, an denen sich die Geister seiner Zeit nährten und entzückten, verläßt, um ein neues Ideal anzurufen und neue, unbekannte Typen und Formen zu schaffen, die mitlebende Generation verletzen wird. Erst das kommende Geschlecht wird seinem Denken und Empfinden das rechte Verständnis entgegenbringen. Mögen die jungen Künstler, die sich um einen solchen Neuerer scharen,

Digitized by Google

sich so viel sie wollen gegen die Zaudernden verwahren, deren unverbesserliche Gewohnheit es ist, die Lebenden mit den Toten umzubringen, gerade in der Musik mehr noch als in jeder anderen Kunst bleibt es oftmals der Zeit allein vorbehalten, die ganze Schönheit und Bedeutung schöpferischer Eingebungen und neuer Formen zu offenbaren.

Die mannigfaltigen Formen der Kunst gleichen nur einer Art Beschwörung, deren äußerst verschiedenartige Formeln dazu bestimmt sind, die Empfindungen und Leidenschaften, die der Künstler fühlbar, sichtbar, hörbar, ja in gewisser Beziehung, um die innere Bewegung mitzuteilen, greifbar machen will, in seinem magischen Kreise erscheinen zu lassen. So bezeugt sich das Genie durch die Erfindung neuer Formen, die zuweilen in Empfindungen ihren Ursprung haben, die bis dahin noch niemals in jenem Zauberkreise auftauchten. In der Musik wie in der Architektur vollziehen sich Eindruck und Gemütserregung ohne Vermittelung des Gedankens und der Vernunft, wie sie Rhetorik, Poesie, Skulptur, Malerei, dramatische Kunst bedingen, die mit der Forderung an uns herantreten, daß wir uns mit ihrem Gegenstand vorerst auf vertrauten Fuß gesetzt haben; ihn muß der Verstand zuvörderst begriffen haben, ehe er das Herz zu ergreifen vermag. Wie müßte demnach nicht schon die bloße Einführung ungewöhnlicher Formen und Arten in dieser Kunst ein Hindernis für das unmittelbare Verständnis eines Werkes sein? . . . Die neue Weise des Gedanken- und Gefühlsausdruckes, des Fortschreitens, deren Wesen, Reiz und Geheimnis man noch nicht versteht, ruft fremdartige, ungekannte Eindrücke hervor, welche überraschend und ermüdend wirken und die unter so unvermuteten Bedingungen geschaffenen Werke der großen Menge in einer Sprache geschrieben erscheinen lassen, die man, eben weil man sie nicht kennt, für eine barbarische hält.

Schon die Mühe, das Ohr daran zu gewöhnen, sich Rechenschaft über das a + b der Beweggründe abzulegen, aus denen die alten Regeln anders angewandt und gedeutet, allmählich umgebildet wurden, um Bedürfnissen zu entsprechen, die, als jene ins Leben traten, eben noch nicht vorhanden waren, genügt, um viele abzustoßen. Sie wehren sich hartnäckig dagegen, die neuen Werke

Digitized by Google

zu studieren und somit zu begreifen, was diese sagen wollten und gleichwohl nicht zu sagen imstande waren, ohne die künstlerischen Traditionen umzugestalten. Sie weigern sich in dem frommen Glauben, aus dem reinen Bereich der geweihten Kunst solchergestalt eine der erhabenen Meister, welche diese verherrlichten, unwürdige Sprachweise ausgewiesen zu haben. Lebhafter wird diese Abwehr bei den gewissenhaften Naturen, die, nachdem sie ihr Wissen mit schweren Mühen erkauft, sich starr an die Dogmen anklammern, „außerhalb deren es kein Heil“ für sie gibt; und sie äußert sich stärker, gebieterischer noch, wenn ein schöpferischer Genius unter neuen Formen Gefühle und Gedanken in die Kunst einführt, die bisher noch niemals durch sie ausgesprochen wurden. Dann beschuldigt man ihn der Unwissenheit, nicht allein bezüglich dessen, was die Kunst zum Ausdruck zu bringen vermag, sondern auch bezüglich der Weise, in der es zum Ausdruck kommen soll.

Die Musiker dürfen nicht einmal jene vorübergehende Steigerung des Wertes ihrer Arbeiten nach ihrem Tode hoffen, wie sie den Werken der Maler zuteil wird. Keiner von ihnen könnte daher zum Besten seiner Manuskripte die List eines der großen niederländischen Meister anwenden, der bei seinen Lebzeiten schon seinen zukünftigen Ruhm ausbeuten wollte und durch seine Frau das Gerücht seines Todes verbreiten ließ, um den Preis der Bilder zu steigern, mit denen er sein Atelier sorglich geschmückt hatte. Die Streitfragen der Schule können auch in den bildenden Künsten die richtige Würdigung gewisser Meister bei ihren Lebzeiten verzögern. Wer weiß es nicht, daß die leidenschaftlichen Bewunderer Raphaels einst gegen Michel Angelo eiferten, daß man in unsern Tagen in Frankreich lange Zeit die Verdienste Ingres' mißkannte, dessen Parteigänger wieder diejenigen Delacroix' herabsetzten, während in Deutschland die Anhänger von Cornelius und Kaulbach sich gegenseitig in den Bann taten. Aber in der Malerei kommen derartige Schulstreitigkeiten rascher zum Abschluß. Ist ein Gemälde, eine Statue einmal ausgestellt, so können ja alle sie sehen; die Menge gewöhnt ihre Augen daran, indes der Denker, der unparteiische Kritiker (dafern es einen solchen gibt) imstande ist, sie gewissenhaft zu prüfen und den wirklichen Wert der Idee und der

Digitized by Google

noch ungebräuchlichen Formen in ihnen zu entdecken. Es ist ihm ermöglicht, sie wieder und wieder zu betrachten und, sobald er den guten Willen hat, in gerechter Weise zu entscheiden, ob sich Übereinstimmung zwischen Inhalt und Form darin vorfindet oder nicht.

Anders ist es in der Musik. Die exklusiven Fahnenträger der alten Meister und ihrer Schreibweise gestatten es andern, Unparteiischen nicht, sich mit den Erzeugnissen einer erst erstehenden Schule vertraut zu machen. Sie lassen es sich vielmehr angelegen sein, diese der Kenntnis des Publikums gänzlich zu entziehen. Soll aus Versehen ein neues, in einem neuen Stil geschriebenes Werk zur Aufführung kommen, so geben sie sich nicht damit zufrieden, dasselbe durch alle ihnen zu Gebote stehenden Organe der Presse bekämpfen zu lassen, sie verhindern auch, daß man es aufführt, und namentlich, daß man es wiederholt. Sie nehmen die Orchester und Konservatorien, die Konzertsäle und Salons in Beschlag, indem sie gegen jedweden Autor, der kein bloßer Nachahmer ist, ein Verbotssystem einführen, das sich von den Schulen, in denen Virtuosen und Kapellmeister ihre Geschmacksbildung empfangen, auf den Unterricht, den Lehrgang, die öffentlichen und privaten, ja die im engsten Kreise stattfindenden Aufführungen erstreckt, in denen der Geschmack der Zuhörer sich bildet.

Maler und Bildhauer dürfen billigerweise hoffen, diejenigen ihrer Zeitgenossen, welche Neid, Groll, Voreingenommenheit nicht dauernd einer besseren Einsicht unzugänglich machen, allmählich zum Glauben an sie zu bekehren, da sie durch das Bekanntwerden ihres Werkes selbst des Beifalls aller Aufrichtigen, wie aller derer gewiß sind, die über die kleinen Gehässigkeiten von Atelier zu Atelier erhaben sind. Der Tonkünstler, sobald er neue Bahnen betritt, ist dagegen verurteilt, erst eine kommende Generation abzuwarten, um überhaupt gehört und darnach verstanden zu werden. Außerhalb des Theaters, das seine eigenen Bedingungen, Gesetze und Regeln hat, mit denen wir uns hier nicht beschäftigen, bleibt ihm wenig Hoffnung, das Publikum bei seinen Lebzeiten zu gewinnen; das heißt, das Gefühl, das ihn begeisterte, die Absicht, die er verlebendigte, den Gedanken, der ihn leitete, allgemein verstanden

Digitized by Google

und von jedem richtig erfaßt zu sehen, der seine Werke liest oder aufführt. Er muß im voraus mutig darauf verzichten, vor Verlauf eines Vierteljahrhunderts, oder besser gesagt, vor seinem Tode die Bedeutung und Schönheit der Form, in die er sein Denken und Empfinden kleidete, allgemein gewürdigt und von seinen Kunstgenossen erkannt zu sehen. Der Tod bringt zwar eine bemerkenswerte Wandlung des Urteils hervor; sei es auch nur insofern er all den niederen, kleinlichen Empfindlichkeiten lokaler Nebenbuhlerschaft Gelegenheit gibt, den Ruf des Künstlers zu bemängeln, anzugreifen und zu untergraben, indem man den Werken dessen, der nicht mehr ist, die eigenen seichten Erzeugnisse gegenüberstellt. Aber wie weit entfernt ist jene nachträgliche Beachtung, die der Neid von der Gerechtigkeit borgt, von dem sympathischen, wohlwollenden, liebevollen und bewundernden Verständnis, das wir dem wahren Genius oder dem Talente schulden!

Nichtsdestoweniger sind gerade die auf musikalischem Gebiet Zurückbleibenden vielleicht minder schuldig als jene meinen, deren Anstrengungen sie ihrer Erfolge berauben, deren Ruhmesernte sie vertagen. Muß man nicht in der Tat die Schwierigkeit in Anschlag bringen, die es kostet, das von ihnen mißkannte Schöne zu verstehen, die von ihnen mit solcher Hartnäckigkeit verneinten Verdienste zu schätzen? Das Gehör ist ein viel empfindlicherer, nervöserer, feinerer Sinn als das Gesicht. In dem Augenblick, wo es aufhört, den einfachen Bedürfnissen des Lebens zu dienen, und die an die sinnliche Wahrnehmung gebundene Erregung, den durch Melodie, Rhythmus und Harmonie (vermittels Aufeinanderfolge, Gruppierung und Zusammenklang der Töne) formulierten Gedanken dem Gehirn zuführt, ist es unvergleichlich schwieriger, sich an seine neuen Formen zu gewöhnen, als an die, welche das Auge aufnimmt. Dies letztere gewöhnt sich ziemlich rasch an dürftige oder üppige Umrisse, an eckige oder runde Linien, an eine grelle oder matte Farbengebung und erfaßt darin, ungeachtet der „Manier“ eines Meisters, den Ernst und das Pathos seiner Intentionen. Dagegen befreundet sich das Ohr schwieriger mit Dissonanzen, die ihm um so abscheulicher erscheinen, als es ihre Motivierung nicht versteht, mit Modulationen, deren Kühnheit ihm um

Digitized by Google

so schwindelerregender dünkt, als es das geheime Band nicht herausfühlt, das nicht minder logisch und ästhetisch ist als die Übergänge eines Stils in der Architektur, die in diesem einen bestimmten Stil gesetzmäßig, in einem andern aber unmöglich sind. Überdem bedürfen die Musiker, die sich nicht an den herkömmlichen Schlendrian binden, mehr als andere Künstler der Hilfe der Zeit; denn da ihre Kunst sich an die zartesten Fibern des Menschenherzens wendet, verletzt sie dasselbe und schafft ihm Leiden, wenn sie es nicht mit Entzücken füllt.

In erster Linie sind es die jüngsten und lebhaftesten Naturen, die, durch den Reiz der Gewohnheit — einen gewiß achtenswerten Reiz, selbst wenn er zum Tyrannen wird — am wenigsten gefesselt, sich zunächst aus Neugier, in der Folge aber mit leidenschaftlicher Verehrung der neuen Sprachweise zuwenden, die naturgemäß durch das, was sie sagt, wie durch die Weise, wie sie es sagt, dem neuen Ideal einer neuen Epoche, den neu aufkeimenden Typen einer Periode entspricht, welche einer andern eben entschwindenden folgt. Dank dieser jungen Phalanx, die sich für das begeistert, was ihre eigenen Eindrücke schildert, ihren Ahnungen Leben verleiht, durchdringt die neue Sprache die widerstrebenden Kreise des Publikums; dank ihr erfaßt dieses letztere endlich Sinn, Tragweite und Konstruktion derselben und entschließt sich, ihrem Wesen und Gehalt Gerechtigkeit angedeihen zu lassen.

So populär auch bereits ein Teil der Schöpfungen des Meisters sein mag, von dem wir sprechen wollen, und dessen Kraft schwere Leiden schon lange Zeit vor seinem Ende gebrochen hatten, wir dürfen voraussetzen, daß man in fünfundzwanzig oder dreißig Jahren seinen Arbeiten eine minder oberflächliche und leichtwiegende Würdigung schenken wird als gegenwärtig. Wer sich in Zukunft mit der Geschichte der Musik beschäftigt, wird ihm darin den Platz anweisen, der dem gebührt, der sich durch ein so seltenes melodisches Genie, durch so wundersame rhythmische Inspirationen, durch so glückliche und wesentliche Erweiterungen des harmonischen Gewebes hervortat, und dessen Schöpfungen man mit Recht manchem Werk größeren Umfangs voranstellen wird, das die großen Orchester spielen und wieder spielen, das zahllose Primadonnen singen und wieder singen.

Digitized by Google

Chopins Genie war tief und erhaben, war vor allem reich genug, um von dem weiten Gebiet orchestraler Kunst Besitz ergreifen zu können. Seine musikalischen Gedanken waren groß, bestimmt, fruchtbar genug, um sich über die volle Breite des instrumentalen Rahmens zu erstrecken. Hätten ihm die Pedanten den Mangel an Polyphonie zum Vorwurf gemacht, so hätte er, billig ihrer spottend, ihnen beweisen können, daß die Polyphonie, obwohl eines der überraschendsten, mächtigsten, ausdruckvollsten Hilfsmittel des musikalischen Genies, doch eben nichts weiter als ein Hilfsmittel ist, eine Ausdrucks- und Stilform, deren sich dieser Autor, diese Epoche, dieses Land je in dem Maße bedient, als sie dem Empfinden eben dieses Autors, dieser Epoche, dieses Landes bedürfnisgemäß ist oder war. Da aber die Kunst nicht dazu da ist, um ihre Mittel nur um der Mittel selber willen, ihre Formen um der Formen selber willen zur Geltung zu bringen, liegt es auf der Hand, daß der Künstler sie nur anzuwenden braucht, wenn diese Formen und Mittel dem Ausdruck seiner Idee oder seines Gefühls förderlich oder notwendig sind. Fordert die Natur seines Genies, so wie die des von ihm erwählten Gegenstandes dieselben jedoch nicht, so läßt er sie beiseite, wie er die Pfeife oder Baßklarinette, die große Trommel oder die Viola d'amour beiseite läßt, wenn er mit ihnen nichts zu tun hat.

Sicherlich nicht durch Anwendung bestimmter, besonders schwieriger Effekte bezeugt sich der künstlerische Genius. Er offenbart sich durch das Gefühl, das er singen und erklingen läßt, durch die Noblesse der Gestaltung, durch eine so völlige Einheit von Idee und Form, daß man die eine nicht ohne die andre zu denken vermag, da die eine eben als das natürliche Gewand, die freiwillige Ausstrahlung der andern erscheint. Der beste Beweis dafür, daß Chopin seine Gedanken sehr wohl dem Orchester hätte anvertrauen können, ist die Leichtigkeit, mit der sich die schönsten und bedeutendsten für dasselbe übertragen lassen. Gebrauchte er also zur Kundgebung seines Innern niemals die symphonische Form, so geschah dies, weil ihn nicht darnach verlangte. Weder falsche Bescheidenheit noch übel angebrachte Geringschätzung leiteten ihn hierbei, sondern das klare und sichere Bewußtsein, daß die von ihm

Digitized by Google

gewählten Formen seinem Empfinden am eigentlichsten entsprachen. Dieses Bewußtsein aber ist eins der wesentlichsten Kennzeichen des Genies in allen Künsten und zumal in der Musik.

Indem Chopin sich ausschließlich auf das Bereich des Klaviers beschränkte, betätigte er eine der wertvollsten Eigenschaften des Komponisten: die richtige Erkenntnis der Form, in der er berufen ist, Hervorragendes zu leisten. Gleichwohl schädigte das, was wir ihm als Verdienst anrechnen, die Bedeutung seines Rufs. Wohl schwerlich hätte ein anderer, im Besitz gleich hoher melodischer und harmonischer Fähigkeiten, der Versuchung widerstanden, alle Kräfte des Orchesters zu entfesseln, vom Gesang des Bogens, dem schmachtenden Laut der Flöte bis zum Schmettern der Trompete, in der wir beharrlich das Attribut der alten Gottheit erblicken, deren rasch gewährte Gunst wir anrufen. Welcher Gereiftheit der Erkenntnis bedurfte er nicht, um sich auf einen dem Anschein nach unfruchtbareren Kreis zu begrenzen, den er gleichwohl durch sein Genie und seine Kraft mit Erzeugnissen schmückte, die, oberflächlich betrachtet, einen anderen Boden zu fordern schienen, um daselbst ihre ganze Blütenpracht zu entfalten! Welchen Scharfblick verrät er nicht in dieser Ausschließlichkeit, indem er gewisse Orchestereffekte ihrer eigentlichen Domäne entriß und sie in eine eng umgrenztere aber idealere Sphäre übertrug! Welch zuversichtliches Bewußtsein der künftigen Gewalt seines Instrumentes mußte nicht dem freiwilligen Verzicht auf eine Behandlungsweise vorausgegangen sein, die dergestalt verbreitet ist, daß andere es wahrscheinlich als Widersinn betrachtet hätten, so bedeutende Gedanken ihren gewohnten Interpreten zu entziehen! Wir müssen in Wahrheit diese seltene Hingabe an das Schöne um seiner selbst willen an Chopin bewundern, die ihn der herkömmlichen Neigung, jedes Körnchen Melodie zwischen hundert Orchesterpulte zu verteilen, entsagen ließ und ihm gestattete, die Mittel seiner Kunst zu bereichern, indem er lehrte, dieselben auf den geringsten Raum zu konzentrieren.

Weit entfernt, den geräuschvollen Lärm des Orchesters anzustreben, begnügte sich Chopin, seine Gedanken voll und ganz durch die Tasten des Klaviers wiederzugeben. Und er erreichte seinen

Digitized by Google

Zweck. Der Gedanke verlor nichts an Energie, ohne doch die Massenwirkungen und den Pinsel des Dekorateurs zu beanspruchen. Nicht ernst und nachdrücklich genug hat man bisher noch den Wert der Zeichnung dieses äußerst feinen Griffels anerkannt. Hat man sich doch in unseren Tagen gewöhnt, nur diejenigen als große Komponisten zu betrachten, die mindestens ein halb Dutzend Opern, ebensoviel Oratorien und einige Symphonien hinterlassen haben; verlangt man doch von jedem Musiker nicht weniger als alles, ja womöglich noch etwas mehr! Mag die Manier, das Genie, das seinem Wesen nach eigentlich eine unmeßbare Größe ist, nach der Zahl und Ausdehnung seiner Werke abzuschätzen, noch so verbreitet sein, sie ist nichtsdestoweniger von sehr zweifelhafter Berechtigung.

Niemand wird den Epikern, deren schöpferische Tätigkeit weitere Kreise umschreibt, den schwerer zu erlangenden Ruhm und ihre tatsächliche Übermacht bestreiten wollen. Wir wünschten jedoch, daß man den äußeren Proportionen in der Musik die gleiche Bedeutung beimäße, wie in allen andern Zweigen der schönen Künste. Wer z. B. stellte in der Malerei eine Leinwand von zwanzig Quadratzoll, wie die „Vision Ezechiels", oder den „Kirchhof" von Ruysdael, die zu den geschätztesten Meisterwerken zählen, nicht höher als dieses oder jenes Gemälde weit größeren Umfangs, habe es selbst einen Rubens oder Tintoretto zum Urheber? Gilt in der Literatur Larochefoucauld etwa darum nicht als Schriftsteller ersten Ranges, weil er seine „Gedanken" in solch kleinen Rahmen einschloß? Raubt es Uhland und Petöfi etwas von ihrer Bedeutung als nationale Dichter, daß sie über die lyrische Poesie und die Ballade nicht hinausgekommen sind? Verdankt Petrarca seinen Ruhm nicht seinen Sonetten, und wie viele von denen, die ihre lieblichen Reime immer von neuem lasen, wissen von der Existenz seiner Dichtung „Afrika"?

Wir sind überzeugt, daß die Vorurteile bald schwinden werden, welche dem Künstler, der, wie Franz Schubert oder Robert Franz, fast ausschließlich in Liedern zu uns gesprochen, seinen Vorrang vor anderen streitig machen, die die seichten Melodien zahlreicher Opern, die wir hier nicht aufzählen wollen, in Partitur setzten.

Digitized by Google

Auch in der Musik wird man endlich dahin gelangen, bei Beurteilung der verschiedenen Kompositionen hauptsächlich die Meisterschaft und das Talent in Anschlag zu bringen, mit denen die Gedanken und Empfindungen des Tondichters zum Ausdruck kamen, welchen Raum und welche Mittel er im übrigen auch zu ihrer Kundgebung wählte.

Man kann die Schöpfungen Chopins nicht mit Aufmerksamkeit studieren und analysieren, ohne Schönheiten sehr erhabener Art, Empfindungen von vollständig neuem Charakter, Formen von ebenso originellem als tiefsinnigem harmonischen Gewebe darin zu gewahren. Die Kühnheit ist bei ihm stets eine gerechtfertigte, der Reichtum, ja Überfluß schließt die Klarheit nicht aus, die Eigentümlichkeit artet nicht aus in Bizarrerie, die Feinheit der Ausarbeitung ist allenthalben eine wohlgeordnete, nirgend überwuchert der Luxus der Ornamentation die Eleganz der Hauptlinien. Seine besten Werke enthalten zahlreiche Kombinationen, die man in der Behandlung des musikalischen Stils geradezu als epochemachend bezeichnen darf. Kühn, glänzend, berückend, verbergen sie ihre Tiefe hinter so viel Anmut, ihre Gelehrsamkeit hinter so viel Reiz, daß man sich nur mit Mühe ihrem hinreißenden Zauber zu entziehen vermag, um sie kalten Blutes nach dem Maß ihres theoretischen Wertes zu beurteilen. Dies ward von seiten der Kunstgelehrten schon mannigfach empfunden; aber es wird zu immer allgemeinerer Erkenntnis kommen, wenn man den künstlerischen Errungenschaften der von Chopin durchlebten Periode eine eingehende Betrachtung schenken wird.

Ihm danken wir die Erweiterung der voll angeschlagenen sowohl als der gebrochenen und figurierten Akkorde, die chromatischen und enharmonischen Wendungen, von denen seine Werke so überraschende Beispiele bieten; die kleinen Gruppen von Zwischennoten, die wie bunt schimmernde Tautröpfchen über die melodische Figur fallen. Er verlieh dieser Art Schmuck, deren Vorbild man bisher nur in den Fiorituren der großen alten italienischen Gesangschule gefunden, das Unerwartete und Wechselreiche, das die menschliche Stimme nicht erlaubte, die bis dahin in den stereotyp und monoton gewordenen Verzierungen durch das Pianoforte

Digitized by Google

nur sklavisch nachgeahmt worden war. Er erfand jene bewunderns-würdigen harmonischen Fortschreitungen, mittels deren er selbst den Musikstücken einen ernsten Charakter aufprägte, deren minder gewichtiger Vorwurf irgend welche tiefere Bedeutung nicht beanspruchen zu dürfen schien.

Aber was bedeutet der Vorwurf? Ist es nicht vielmehr die aus ihm hervorgehende Idee, die ihn durchzitternde Empfindung, die jenen in eine höhere Sphäre erhebt, ihn adelt und ihm Größe verleiht? Welche Melancholie, welche Feinheit, welcher Scharfsinn und insbesondere welche Kunst herrscht in den Meisterwerken Lafontaines, und doch wie alltäglich sind die darin behandelten Gegenstände, wie bescheiden ihre Titel! Die Namen: Etüden und Präludien sind es gleicherweise. Dessenungeachtet bleiben die also bezeichneten Stücke Chopins nicht minder Typen der Vollkommenheit in einem Genre, das er erst geschaffen, und das er wie alle seine Werke mit seinem poetischen Geist beseelt hat. Seinen fast der ersten Zeit seines Schaffens entstammenden Etüden ist ein jugendlicher Schwung eigen, der in einigen seiner späteren kunstreicheren, mehr kombinierten Arbeiten zurücktritt, um sich in seinen letzten Erzeugnissen zu verlieren, deren verfeinerte Empfindsamkeit man lange Zeit der Überreiztheit und dadurch der Künstelei beschuldigte. Man kommt jedoch zu der Überzeugung, daß diese Zartheit in Behandlung der Nuancen, diese unendliche Feinheit in Anwendung der leisesten Tinten und flüchtigsten Kontraste nur eine scheinbare Ähnlichkeit mit den Gesuchtheiten ermattender Schaffenskraft hat. Bei näherer Prüfung gelangt man hier, gleichsam hellsehend, zur Erkenntnis der Übergänge, die zwischen Gefühlen und Gedanken bestehen, die aber die große Menge ebensowenig bemerkt, als ihr beschränkter Blick all die Farbenübergänge, all die Abstufungen der Tinten erfaßt, welche die unaussprechliche Schönheit und Harmonie der Natur ausmachen.

Hätten wir hier in Schulausdrücken über die Entwickelung der Klaviermusik zu reden, wir würden die wunderbaren Werke, die der Beobachtung ein so reiches Feld darbieten, im einzelnen zergliedern. Wir würden in erster Linie die Nocturnes, Balladen,

Digitized by Google

Impromptus, Scherzi untersuchen, die sämtlich eine Fülle ebenso unerhörter als ungehörter harmonischer Raffinements enthalten. Wir würden gleicherweise in seinen Polonaisen, Mazurken, Walzern, Boleros Umschau halten. Doch ist hier weder Zeit noch Ort für ein solches Unternehmen, das nur den Adepten des Kontrapunktes und bezifferten Basses Interesse gewähren würde. Es ist das allen seinen Werken innewohnende überquellende Gefühl, das diesen ihre Ausbreitung und Popularität gewann; ein Gefühl, das, seiner Natur nach romantisch, eminent individuell, dem Autor spezifisch eigen ist und gleichwohl nicht nur dem Land, das ihm eine Berühmtheit mehr verdankt, sondern allen denen tief sympathisch erscheint, die das Unglück der Verbannung und das Leid der Liebe jemals zu rühren vermögen.

Chopin begnügte sich indes nicht allein mit den Rahmen, innerhalb deren er seine Umrisse mit voller Freiheit entwerfen konnte; es gefiel ihm zuweilen auch, seine Gedanken in klassische Formen zu bannen. Er schrieb schöne Konzerte und Sonaten; doch fühlen wir aus denselben leicht mehr Absicht als Inspiration heraus. Seine Eingebungen waren mächtig, phantastisch, impulsiv; seine Formen konnten keine andern als freie sein. Er mußte, so glauben wir, seinem Genie Gewalt antun, sooft er versuchte, es Regeln und Anordnungen zu unterwerfen, die nicht die seinigen waren und mit den Anforderungen seines Geistes nicht übereinstimmten. Gehörte er doch zu jenen, deren Anmut sich vornehmlich dann entfaltet, wenn sie von den gewohnten Wegen abweichen.

Solch doppelten Erfolg zu erstreben mag Chopin durch das Beispiel seines Freundes Mickiewicz veranlaßt worden sein. Nachdem dieser zuerst seiner Heimatsprache eine romantische Dichtung geschenkt hatte und seit 1818 durch „Dziady“ und seine phantastischen Balladen in der polnischen Literatur Schule bildete, bewies er in der Folge durch seine Werke „Grażyna“ und „Wallenrod“, daß er auch über die Schwierigkeiten triumphiere, welche die Schranken der klassischen Form der Inspiration entgegenstellen, und er sich auch auf der Lyra der Alten als Meister behaupte. Chopins analoge Versuche gelangen nach unserer Meinung nicht ebenso vollkommen. Er konnte der engen, starren Form das Schwebende,

Digitized by Google

Unbestimmte der Umrisse nicht anpassen, was den Reiz seiner Weise ausmacht. Er vermochte nicht, die ihm eigene gewisse nebelhafte Verschwommenheit in dieselbe einzuschließen, die, alle Grenzen fester Gestaltung zerstörend, sie mit langem Faltenwurf umhüllt, den Flocken gleich, wie sie Ossians Schönheiten umgaben, wenn sie den Sterblichen inmitten wechselnden Gewölks ein holdes Antlitz erscheinen ließen.

Dessenungeachtet glänzen die klassischen Versuche Chopins durch eine seltene Vornehmheit des Stils; sie umschließen Passagen von hohem Interesse, Teile von überraschender Größe. Wir erinnern nur an das Adagio des zweiten Konzertes, für das er selbst eine sichtliche Vorliebe bezeigte, und das er häufig zu spielen pflegte. Das figurative Nebenwerk vergegenwärtigt aufs schönste die Weise des Meisters. Die Hauptphrase ist von bewundernswerter Gesangesfülle. Sie wechselt mit einem Rezitativ in Moll ab, das gewissermaßen als Gegenstrophe auftritt. Das ganze Stück ist von idealer Vollendung. Sein bald strahlender, bald rührender Inhalt versetzt uns in eine herrliche, lichtgetränkte Landschaft, in irgend ein glückliches Tempe-Tal, das zum Schauplatz einer traurigen Erzählung, einer betrübenden Szene auserwählt ist. Wir sehen angesichts einer unvergleichlichen Natur das menschliche Herz von einem schweren Unglück betroffen. Dieser Kontrast ist durch eine Verschmelzung der Töne, ein Verschwimmen der zartesten Tinten getragen, welche verhüten, daß irgend etwas Verletzendes oder Rauhes den rührenden Eindruck störe, den er hervorruft, und der gleichzeitig die Freude melancholisch, den Schmerz weicher stimmt.

Wie könnten wir ferner unterlassen, von dem seiner ersten Sonate eingefügten Trauermarsch zu sprechen, der gelegentlich seiner eigenen Totenfeier orchestriert und aufgeführt wurde? Man hätte fürwahr keine herzergreifenderen Akzente finden können, um der Trauer und den Tränen Ausdruck zu geben, die den zu seiner letzten Ruhe geleiteten, der tiefes Leid in so erhabener Klage austönte.

„Das konnte nur ein Pole schreiben!" hörten wir einmal einen seiner jungen Landsleute sagen. In der Tat, alles, was der Leichenzug eines seinen eigenen Tod beweinenden Volkes Feierliches und Herzzerreißendes haben kann, klingt aus dem dumpfen Glockenklang heraus, der ihm hier das letzte Geleite zu geben scheint. Das

Digitized by Google

ganze Gefühl mystischer Hoffnung, frommen Anrufs einer himmlischen Barmherzigkeit, eines unendlichen Friedens, das ganze verzückte Leid, das mit märtyrergleichem Heroismus getragene Mißgeschick hallt wider in diesem Gesange, dessen Flehen Trostlosigkeit atmet. Was es Reinstes und Entsagungsvollstes, Gläubigstes und Hoffnungsreichstes im Herzen der Frauen, der Kinder und Priester gibt, das ertönt und erzittert darin mit unaussprechlicher Erregung. Man empfindet, daß man hier nicht den Tod eines einzelnen Helden beweint, den zu rächen noch andere Helden zurückblieben, sondern vielmehr den Untergang einer ganzen Generation, die nur noch Frauen, Kinder und Priester überleben.

Die antike Auffassung des Schmerzes ist dabei gänzlich ausgeschlossen. Hier erinnert nichts an Kassandras Zorn, an die Demütigung des Priamus, an das Rasen Hecubas, an die Verzweiflung der gefangenen Trojanerinnen. Kein greller Schmerzensschrei, kein heiseres Schluchzen, keine Gotteslästerung noch wütende Verwünschung stört einen Augenblick die Totenklage, die man für seraphische Seufzer zu halten versucht wäre. Ein stolzer Glaube tilgt in den Überlebenden dieses christlichen Ilium die Bitterkeit des Leidens, wie die Zaghaftigkeit des Kleinmuts; keine irdische Schwäche haftet mehr an ihrem Schmerz. Er reißt sich los von dieser mit Blut und Tränen gedüngten Erde, er schwingt sich himmelan und wendet sich dem höchsten Richter zu, um ihn in so inbrünstigem Gebete anzuflehen, daß das Herz dessen, der es vernimmt, in Mitgefühl erbebt. Dieser Trauergesang ist, ob auch klagend, von so hehrer Sanftmut, daß er nicht von dieser Erde zu stammen scheint. Klänge, wie aus verklärter Ferne kommend, flößen heilige Andacht ein, wie wenn sie, von den Engeln selber gesungen, schon droben in den Regionen des göttlichen Thrones schwebten.

Man würde indessen mit Unrecht glauben, daß alle Kompositionen Chopins der Erregtheit entbehren, deren er sich hier entäußerte. Ist doch der Mensch nicht wohl fähig, einen so erhabenen Aufschwung mit so energischer Selbstverleugnung und entschlossener Sanftmut dauernd festzuhalten. Heimlicher Wut, unterdrückter Leidenschaft begegnen wir in manchen Stellen seiner Werke. Einige seiner Etüden sowohl als seiner Scherzi atmen eine bald ironische,

Digitized by Google

bald stolze Verzweiflung. Diese düsteren Auslassungen seiner Muse sind ungekannter und unverstandener geblieben als seine Dichtungen von ruhigerem Kolorit. In den Gefühlskreis, dem sie entsprangen, sind eben wenige eingedrungen, wenige nur kennen diese Gebilde von tadelloser Schönheit, denen er das Dasein gab. Der persönliche Charakter Chopins trug hierzu das seine bei. Wohlwollend, freundlich, anmutig im persönlichen Verkehr, von gleichmäßiger und heiterer Stimmung, ließ er die geheimen Zuckungen, die sein Inneres erregten, wenig ahnen.

Nicht leicht war dieser Charakter zu ergründen. Er war aus tausend Nuancen zusammengesetzt, die, indem sie sich kreuzten, sich gegenseitig auf eine für den ersten Blick unentzifferbare Weise verhüllten. Man konnte sich leicht über seine eigentlichen Gedanken täuschen, wie im allgemeinen bei den Slawen, bei denen die Offenheit und Mitteilsamkeit, die Zutraulichkeit und bestechende Ungezwungenheit der Manieren keineswegs doch wahres Vertrauen und Hingebung bedingen. Ihre Empfindungen offenbaren und verbergen sich gleich den Windungen einer sich um sich selbst zusammenringelnden Schlange. Nur bei sehr aufmerksamer Betrachtung erkennen wir die Verschlingung ihrer Ringe. Es wäre Naivität, die höflichen Komplimente der Slawen, ihre vermeintliche Bescheidenheit beim Wort zu nehmen. Die äußeren Formen dieser Höflichkeit und Bescheidenheit gehören zu ihren Sitten, die sich eigentümlicherweise auf ihre alten Beziehungen zum Orient zurückführen. Ohne von der Schweigsamkeit des Muselmannes das Geringste anzunehmen, lernten die Slawen von ihm die mißtrauische Zurückhaltung über alles, was die zarteren und innersten Saiten des Gemüts berührt. Man kann ziemlich sicher sein, daß, sprechen sie von sich selbst, sie sich dem Fragenden gegenüber stets in absichtliches Schweigen hüllen, das ihnen über diesen nach seiten des Verstandes wie des Gefühls ein Übergewicht einräumt. Sie lassen ihn über dieses oder jenes Geheimnis, diesen oder jenen Umstand, mag ihnen derselbe nun Bewunderung oder Geringschätzung eintragen, in Unwissenheit; es gefällt ihnen, unter einem feinen Lächeln einen unmerklichen Spott zu verstecken. Unter allen Umständen an Mystifikationen, seien es die geistreichsten

Digitized by Google

oder die komischsten, die bittersten oder traurigsten, Geschmack findend, sehen sie — so möchte man behaupten — in einer derartigen Überlistung den verächtlichen Ausdruck einer Überlegenheit, welche sie sich im Innern zuerkennen, aber mit der Sorgfalt und Schlauheit der Unterdrückten verbergen.

Da die zarte und schwächliche Organisation Chopins ihm nicht den energischen Ausdruck seiner Leidenschaft gestattete, gab er seinen Freunden nur das preis, was von Sanftmut und Wohlwollen in ihm war. In der schnellebenden, vielbeschäftigten Welt unserer großen Städte, wo keiner Muße hat, über das Rätsel des Daseins anderer nachzudenken, wo jeder nur nach seiner äußeren Stellung beurteilt wird, nehmen sich gar wenige die Mühe, auf andere einen Blick zu werfen, der mehr als die bloße Oberfläche des Charakters streift. Diejenigen aber, die ein inniger und häufiger Verkehr dem polnischen Tonkünstler nahe brachte, hatten des öfteren Gelegenheit, seine Ungeduld und Langeweile zu bemerken, wenn man seine Worte allzu genau nahm. Der Künstler, ach leider! konnte den Menschen nicht rächen! Von zu schwacher Gesundheit, um diese Ungeduld durch das Ungestüm seines Spiels zu verraten, suchte er sich dadurch zu entschädigen, daß er anderen zuhörte, wenn sie mit der Kraft, die ihm selbst gebrach, diejenigen seiner Kompositionen spielten, in denen der leidenschaftliche Groll des Mannes, den gewisse Wunden tiefer getroffen, als er es eingestehen möchte, immer von neuem auftaucht, wie bei einer im Untergang begriffenen Fregatte die Fetzen ihrer Flagge, die ihr die Wogen entrissen, noch auftauchen aus den Fluten.

Eines Nachmittags waren wir nur zu Dreien beisammen. Chopin hatte lange gespielt. Eine der vornehmsten Frauen von Paris fühlte sich mehr und mehr von einer frommen Andacht überwältigt, wie sie uns etwa beim Anblick der Leichensteine ergreift, welche jene Fluren in der Türkei bedecken, deren schattige Bäume und Blumenbeete dem erstaunten Wanderer von fern einen lachenden Garten verheißen. Sie fragte ihn, von diesem Gefühl bewegt, warum sich sein Herz wohl mit so unwillkürlicher Verehrung vor Denkmälern neige, die dem Blick nur liebliche und anmutige Gegenstände zeigen? Mit welchem Namen er die außergewöhnliche

Digitized by Google

Empfindung benenne, die er in seinen Kompositionen, gleich unbekannter Asche in kostbarer Alabaster-Urne, verschließe? . . . Die schönen Tränen, die so schöne Augen benetzten, besiegten Chopin, und er, der sonst die geheimen Regungen seines Innern mißtrauisch in den glänzenden Schrein seiner Werke verschloß, erwiderte mit seltener Aufrichtigkeit, daß ihr Herz sich nicht über seine Schwermut täusche; denn ob er auch vorübergehend heiter erscheine, er sei doch nie von einem Gefühle frei, das gewissermaßen den Grund seines Empfindens bilde, und für welches er nur in seiner eigenen Sprache Ausdruck finde, da keine andere ein analoges Wort besitze für das polnische »Żal!« Er wiederholte es in der Tat häufig, wie wenn sein Ohr gierig diesem Klange lausche, der für ihn die ganze von einer herben Wehklage erzeugte Skala der Gefühle von der Reue bis zum Haß — gesegnete oder giftige Früchte derselben bitteren Wurzel — umschloß.

Żal! Seltsames Wort von seltsamer Vieldeutigkeit und noch seltsamerer Philosophie! Verschiedenen Sinnes, umfaßt es alle Rührung und demütige Ergebung eines resignierten und klaglosen Schmerzes, wenn es direkt auf Tatsachen und Dinge angewandt wird. Sich sozusagen mit Sanftmut dem Gesetz einer göttlichen Schickung beugend, läßt es sich in diesem Fall als „untröstlicher Schmerz nach einem unwiederbringlichen Verlust“ übersetzen. Sobald es jedoch auf den Menschen angewandt und seine Beziehung indirekt wird, es zugleich auch die Bedeutung einer Präposition annimmt, die sich gegen diesen oder diese richtet, ändert sich alsbald sein Ausdruck, und weder in den romanischen noch in den germanischen Sprachen findet sich ein Synonym für dasselbe. Von erhabenerem, edlerem, umfassenderem Sinn als das Wort »grief«, bedeutet es das Gären des Hasses, der Vorwürfe, den Vorsatz der Rache, die Drohung, die unversöhnlich im Innern grollt, sei es auf Wiedervergeltung lauernd, oder sich von unfruchtbarer Bitterkeit nährend. In Wahrheit, dies Żal färbt alle Arbeiten Chopins mit einem bald milden, bald glühenden Widerschein. Es spricht selbst aus seinen süßesten Träumereien.

Diese Eindrücke waren für Chopins Leben von um so größerer Wichtigkeit, als sie sich deutlich in seinen letzten Werken kund-

Digitized by Google

geben. Sie haben allmählich eine Art krankhaften Jähzorns erreicht, sind auf dem Punkt einer fieberhaften Unruhe angekommen. Dieselbe verrät sich in einigen seiner letzten Schöpfungen durch Gedankenwendungen, die zuweilen mehr gesucht als überraschend wirken. Unter dem Druck beständig zurückgedrängter Leidenschaft nahezu erstickend, sich der Kunst nur noch bedienend, um das Trauerspiel seines eigenen Lebens in ihr wiederzugeben, zeigte er, der bisher seine ganze Empfindung im Gesang ausgeströmt hatte, uns nun seine ganze Zerrissenheit. Man findet in seinen unter diesen Einflüssen veröffentlichten Kompositionen etwas von den künstlichen Aufregungen Jean Pauls, der der ungewöhnlichsten Überraschungen und sinnlichen Erregungen bedurfte, um ein durch Leiden überreiztes Herz zu bewegen.

Die Melodie erscheint bei Chopin fortan gequält; eine nervöse und unruhvolle Empfindsamkeit führt einen erbitterten Eigensinn in Durchführung der Motive herbei, der peinvoll wirkt, wie der Anblick der durch Krankheiten des Leibes oder der Seele verursachten Qualen, für die es kein anderes Heilmittel gibt als den Tod. Chopin war einem Leiden zur Beute geworden, das, sich von Jahr zu Jahr verschlimmernd, ihn jung dahinraffte. In den Erzeugnissen, von denen wir sprechen, finden wir die Spuren der brennenden Schmerzen, die ihn verzehrten, wie man einem an sich schönen Körper die Spuren der Klauen eines Raubvogels aufgeprägt finden würde. Hören diese Werke darum auf, schön zu sein? Gehören die Stimmung, die sie inspirierte, die Formen, in die sie sich kleiden, nicht ins Bereich der göttlichen Kunst? Gewiß, diese Stimmung, die trotz all ihres herzzerreißenden Jammers und ihrer unheilbaren Verzweiflung voll reinen, keuschen Adels ist, gehört zu den erhabensten Motiven des menschlichen Herzens; nirgend überschreitet der Ausdruck derselben die Grenzen der Kunst, keine gemeine Anwandlung, kein gewaltsamer oder theatralischer Aufschrei, keine häßliche Wendung drängen sich ein. Vom technischen Standpunkt aus kann man nicht leugnen, daß die harmonische Behandlung an sich, weit entfernt, hier schwächer zu werden, vielmehr von gesteigertem Interesse für das Studium ist.

Digitized by Google

II.

Gemütsstimmungen, welche, wie die erwähnten, die Leiden und Kümmernisse einer ungewöhnlich verfeinerten Natur verraten, begegnen wir übrigens nicht in den bekannteren und beliebteren Werken des Künstlers, mit dem wir uns beschäftigen. Seine Polonaisen, die, infolge der Schwierigkeit ihrer Wiedergabe, seltener als sie verdienen gespielt werden, zählen zu seinen schönsten Eingebungen. Sie erinnern keineswegs an die verschnörkelten und geschminkten Polonaisen à la Pompadour, wie sie durch die Ballorchester, die Konzertvirtuosen, das abgedroschene Repertoire der manierierten und abgeschmackten Salonmusik verbreitet wurden.

Die energischen Rhythmen der Polonaisen Chopins dringen in die Nerven und üben selbst auf den Gleichgültigsten eine elektrisierende Wirkung aus. Die edelsten traditionellen Empfindungen des alten Polens kommen darin zur Darstellung. Der Mehrzahl nach ritterlichen Charakters, geben sie Bravour und Tapferkeit mit der Einfachheit des Akzentes wieder, die bei diesem kriegerischen Volke jene Eigenschaften versinnlichte. Sie atmen eine ruhige, bewußte Kraft, eine mit feierlicher Würde gepaarte feste Entschlossenheit, wie sie, so sagt man, das Erbteil seiner großen Männer der Vorzeit war. Man glaubt die alten Polen darin vor sich zu sehen, so wie sie uns ihre Chroniken schildern: von kraftvoller Organisation, hellem Geist, tiefer und rührender, obgleich aufgeklärter Frömmigkeit; von unbezähmbarem Mut und einer Ritterlichkeit, die Polens Söhne auch nicht auf dem Schlachtfeld, weder am Vorabend, noch am Morgen des Kampfes verläßt. Diese Ritterlichkeit haftete ihrer Natur so unzertrennlich an, daß ungeachtet des Druckes, den sie infolge ihrer durch ihre Nachbarn und Feinde, die Ungläubigen Stambuls, beeinflußten Sitten vormals auf die Frauen ausübten, insofern sie dieselben auf die Grenzen des Hauses verwiesen und sie im Bann einer gesetzlichen Vormundschaft hielten, sie diese nichtsdestoweniger glorifizierte und in ihren Annalen unsterblich machte. Dergestalt bewahrten sie heilig gesprochenen Königinnen, zu Fürstinnen erhobenen Vasallinnen,

Digitized by Google

schönen Untertaninnen, für die man den Thron wagte und verlor, — ähnlich, wie es bei einer grausamen Sforza, einer intriganten d'Arquien, einer koketten Gonzaga geschehen — einen unvergänglichen Ruhm.

Einer männlichen Entschlossenheit vereint sich bei den Polen vergangener Zeit jene glühende Hingabe an den Gegenstand ihrer Liebe, wie sie Sobieski erfüllte, der, angesichts der Standarten des Halbmondes, die ihn „so zahlreich wie die Ähren eines Feldes" umringten, allmorgendlich die zärtlichsten Briefe an sein Weib schrieb. Ihr Auftreten hatte einen eigentümlich imposanten Anstrich, ihre Haltung war vornehm bis zu einer leichten Emphase. Die gewisse Feierlichkeit des Gebahrens nahmen sie von den Anhängern des Islam an, die ihnen hierin als Vorbild dienten, und deren Eigenschaften sie schätzen und sich aneignen lernten, während sie ihre kriegerischen Einfälle bekämpften. Gleich diesen pflegten sie ihren Taten eine reifliche Überlegung voranzuschicken. Der Wahlspruch des Fürsten Boleslav von Pommern: „Erst wäg's, dann wag's!" schien einem jeden von ihnen geläufig. Gern verliehen sie ihren Bewegungen eine gewisse anmutige Würde, einen gewissen pomphaften Stolz, der sie doch keineswegs der Leichtigkeit der Formen und Freiheit des Geistes beraubte, welche den leisesten Sorgen ihrer Zärtlichkeit, den flüchtigsten Bekümmernissen ihres Herzens, den geringfügigsten Interessen ihres Lebens zugänglich blieb. Wie sie ihre Ehre darein setzten, ihr Leben teuer zu verkaufen, so liebten sie auch dasselbe zu verschönern; ja mehr noch, sie verstanden zu lieben, was dies Leben verschönte, und zu verehren, was es wertvoll machte.

Ihr Heldengeist wurde durch stolze Würde und überlegtes Wesen getragen. Vielseitiger Verstandestätigkeit festen Willen verbindend, sahen sie sich von jung und alt, von ihren Gegnern sogar bewundert. Eine Art tollkühner Klugheit, verwegner Vorsicht, fanatischer Prahlerei war ihnen eigen. Als berühmteste historische Manifestation ihrer Tapferkeit erscheint Sobieskis Heereszug, der, Wien errettend, der ottomanischen Herrschaft den Todesstoß versetzte und somit diesem langen, mit so viel Glanz und gegenseitiger Achtung geführten Kampf zwischen zwei im Streite ebenso unver-

Digitized by Google

söhnlichen als im Waffenstillstand großmütigen Feinden ein Ende machte.

Lange Jahrhunderte hindurch bildete Polen einen Staat, dessen eingeborene hohe Zivilisation keiner andern glich und einzig in ihrer Art bleiben sollte. Gleicherweise verschieden von der feudalen Organisation des ihm im Westen benachbarten Deutschlands als von dem despotischen, eroberungssüchtigen Sinn der Türken, die ohne Unterlaß seine östlichen Grenzen bedrohten, näherte es sich einesteils Europa durch sein ritterliches Christentum, seinen Eifer in Bekämpfung der Ungläubigen, während es andernteils von den neuen Herren von Byzanz bezüglich ihrer schlauen Politik, ihrer kriegerischen Taktik und sentenziösen Redeweise Belehrung schöpfte. Diese verschiedenartigen Elemente führte es einer Gesellschaft zu, die, indem sie sich die heroischen Eigenschaften muselmännischen Fanatismusses und die erhabenen Tugenden christlicher Frömmigkeit assimilierte, den Keim zu ihrem Niedergange legte[1]. Die allgemein verbreitete Pflege der lateinischen Sprache, die Kenntnis und Vorliebe für italienische und französische Literatur überdeckten diese wunderlichen Kontraste mit einem glänzenden klassischen Firnis. Eine solche Zivilisation mußte notwendig auch der geringsten ihrer Kundgebungen ein unterscheidendes Gepräge aufdrücken. Den Romanen der irrenden Ritterschaft, Turnieren und Waffenspielen wenig günstig, wie es bei einem fortwährend in Kriege verwickelten Volke, das seine Heldentaten für den Feind aufsparte, natürlich erscheint, ersetzte sie die prunkhaften Freuden derartiger Lanzenspiele vielmehr durch Feste, deren hauptsächlichste Zier in prächtigen Aufzügen bestand.

Es ist eine bekannte Tatsache, daß sich in den Nationaltänzen eine wesentliche Seite des Volkscharakters abspiegelt. Doch meinen

[1] Es ist bekannt, mit wie vielen ruhmreichen Namen Polen den Kalender und die Märtyrergeschichte der Kirche bereicherte. Dem Orden der Trinitarier (Redemptoristen-Brüder), welcher die Christen aus der Sklaverei der Ungläubigen loszukaufen bestimmt war, erteilte Rom das ausschließliche Vorrecht für dieses Land, über dem weißen Gewand einen roten Gürtel zu tragen, in Erinnerung an die zahlreichen Märtyrer, die namentlich in den den Grenzen nächstgelegenen Orten, wie Kamieniec-Podolski, aus ihm hervorgegangen waren.

Digitized by Google

wir, daß es wenige solcher Tänze gibt, in denen, wie bei der Polonaise, bei solcher Einfachheit der Umrisse, die Triebkräfte, die sie ins Leben riefen, in ihrer Gesamtheit so vollständig zum Ausdruck kommen und sich zugleich so mannigfaltig in den einzelnen Episoden verraten, welche innerhalb des allgemeinen Rahmens der Improvisation eines jeden vorbehalten sind. Seit diese Episoden verschwanden, seit der Sinn dafür abhanden gekommen und man nicht mehr die Phantasie bei Gestaltung dieser kurzen Intermezzi walten läßt, sondern sich damit begnügt, die übliche Promenade durch den Salon maschinenmäßig auszuführen, blieb nur noch das Skelett des ehemaligen Pompes übrig.

Der ursprüngliche Charakter dieses spezifisch polnischen Tanzes ist heutzutage schwer genug zu erraten, so völlig entartete er nach dem Zeugnis derer, die ihn noch zu Anfang vorigen Jahrhunderts aufführen sahen. Man begreift, wie abgeblaßt er ihnen erscheinen muß, wenn man bedenkt, daß die Mehrzahl der Nationaltänze ihre ursprüngliche Originalität kaum zu behaupten vermag, nachdem die ihnen angepaßte Tracht außer Brauch gekommen ist. Zumal die Polonaise, die der raschen Bewegungen, der eigentlichen Pas im choreographischen Sinne, der schwierigen und gleichförmigen Stellungen gänzlich entbehrt, der ein mehr ostentativer als verführerischer Charakter innewohnt, und die als bezeichnende Ausnahme vorzugsweise bestimmt war, die Männer in den Vordergrund treten zu lassen, ihre Schönheit, ihr edles Ansehen, ihre zugleich kriegerische und ritterliche Haltung ins rechte Licht zu setzen. Selbst der Name des Tanzes (Polsky) ist in der Ursprache männlichen Geschlechts. Nur durch ein offenbares Mißverständnis hat man ihn ins weibliche übertragen. Notwendigerweise mußte die Polonaise von ihrer stolzen Selbstgefälligkeit ein gut Teil einbüßen, um sich in eine wenig interessante Rundpromenade umzugestalten, sobald die Tänzer sich des erforderlichen Zubehörs beraubt sahen, vermittels dessen ihr Gebärdenspiel die an sich so einfache, heutigestages entschieden monoton gewordene Form zu beleben vermochte.

Hören wir einige der Polonaisen Chopins, so glauben wir den gewichtigen Schritt kühner Männer zu vernehmen. Zuweilen meint

Digitized by Google

man prächtige Gruppen, wie Paul Veronese sie gemalt, vorüberschreiten zu sehen. Die Einbildungskraft bekleidet sie mit der reichen Tracht vergangener Jahrhunderte: schwerem Goldbrokat, venetianischem Samt, Atlasdamast, weichen Zobelpelzen, die Ärmel gefällig über die Schulter zurückgeworfen; damaszierten Säbeln, blendenden Juwelen, arabeskenverzierten Türkisen, blutroter oder goldgelber Fußbekleidung — oder mit züchtigen Busenschleiern, flandrischen Spitzen, rauschenden Schleppen, wallenden Federn, edelsteingeschmücktem Kopfputz, kleinen, mit Bernstein gestickten Schuhen, Handschuhen, die nach den Wohlgerüchen des Serails duften. Diese Gruppen lösen sich los vom farblosen Hintergrund entschwundener Zeiten, umgeben von köstlichen persischen Teppichen, von Smyrnaer Perlmutter-Möbeln, von konstantinopolitanischen Goldschmied-Arbeiten, von all der prunkvollen Verschwendung jener Magnaten, die mit kostbaren Silberbechern den Tokaier aus künstlichen Fontänen schöpften, die beim Einzug in fremde Städte ihre arabischen Renner mit Silber beschlugen, damit, wenn sie die Hufeisen längs des Weges verloren, sie ihre fürstliche Freigebigkeit den erstaunten Völkern bezeugten. Verächtlich blickten die Stolzesten unter ihnen auf die andern herab, und ihre Wappenschilder zierten sie mit der gleichen Krone, die, traf sie die Wahl, zu einer königlichen werden konnte. Sie führten sie nur als Zeichen ihrer glorreichen Gleichberechtigung über ihrem Wappen, das sie das „Familienjuwel“ nannten; denn die Ehre jedes einzelnen Gliedes war für die Unbeflecktheit desselben verantwortlich. Auch hatte — eine in ihrer Art einzige Eigentümlichkeit der polnischen Wappen — jedes seinen Namen, der sich gewöhnlich auf irgend welchen anekdotischen Ursprung zurückführen ließ, und den andere ähnliche, ja selbst gleiche, aber einem andern Geschlecht angehörige Wappen anzunehmen nicht das Recht hatten.

Von der Mannigfaltigkeit der Nuancen und der ausdrucksvollen Mimik, welche der mehr gespielten als getanzten Polonaise einst eigen waren, könnte man sich ohne die Berichte und lebendigen Beispiele einiger Greise, die bis auf diesen Tag die alte Nationaltracht tragen, keine Vorstellung machen. Der ehemalige

Digitized by Google

Kontusz war eine Art Kaftan, der bis zu den Knien verkürzt ist. Er erinnert an das Kleid der Orientalen, wie es durch die Gewohnheiten eines tätigen, der fatalistischen Entsagung abgewandten Lebens seine veränderte Gestalt erhielt. Bei feierlichen Gelegenheiten von ebenso reichem Stoff als blendender Farbe, ließen seine offenen Ärmel das darunter getragene Gewand, den Żupan, hervorsehen. Derselbe bestand aus einfarbigem Atlas, wenn der Kontusz gemustert, aus geblumtem oder durchwirktem Stoff, wenn jener einfarbig war. Oft mit kostbarem Pelz, dem Lieblingsluxus jener Zeit, garniert, verdankte letzterer einen Teil seiner Originalität dem Umstand, daß er zu einer häufigen, der Grazie und Koketterie dienenden Gebärde Anlaß bot. Warf man nämlich die Scheinärmel hinter sich zurück, so konnte man die mehr oder weniger glückliche, zuweilen symbolische Zusammenstellung der beiden Farben besser enthüllen, aus denen die Toilette des Tages bestand.

Wer niemals diese ebenso glänzende als prunkvolle Tracht getragen, vermag sich kaum die Haltung, das gemessene Verbeugen und rasche Wiederaufrichten, alle die Feinheiten des stummen Mienenspiels zu vergegenwärtigen, wie sie den Ahnen der Polen geläufig waren, während sie in der Polonaise wie bei einer militärischen Parade defilierten; wobei auch ihre Hände nie müßig blieben, sei es, daß sie ihre langen Schnurrbärte strichen oder mit dem Griff ihres Säbels spielten. Beides war ein wesentlicher Bestandteil ihrer Tracht, ein Gegenstand der Eitelkeit für jedes Alter, mochte der Bart nun blond oder weiß, der Säbel noch unberührt und verheißungsvoll, oder bereits schartig und vom Blute der Schlachten gerötet sein. Karfunkel, Hyazinthe und Saphire schimmerten oft an der vom Gürtel herabhängenden Waffe. Dieser Gürtel aus befranstem Kaschmir oder golddurchwirkter Seide oder Silberschuppen, von Spangen mit dem Bildnis der Jungfrau, des Königs oder dem Nationalwappen geschlossen, hob die fast immer ein wenig korpulente Taille. Den Effekt der seltensten Edelsteine aber übertraf oft eine Narbe, die der Bart verhüllte, ohne sie ganz zu verbergen. Die Pracht der Stoffe, der Juwelen, der lebhaften Farben wurde von den Männern nicht weniger weit getrieben als

Digitized by Google

von den Frauen. Wie in der Tracht der Ungarn[1] fanden sich die kostbaren Steine auf den Knöpfen des Kontusz und Żupan, den Hals-Agraffen, den zur Gala gehörenden Ringen, den Reiherfedern der Baretts, die in allen Farben prangten, unter denen das Amarant, das dem weißen Adler Polens, und das Dunkelblau, das dem Pogoń, dem litauischen Reiter[2] als Wappengrund diente, vorherrschten. Das Barett, in dessen Samtfalten sich diamantene Schnallen versteckten, während der Polonaise zu halten, es mit einem eigentümlich pikanten Gebärdenspiel in die Hand zu nehmen und zu schwenken, war eine besondere Kunst, die vorzugsweise bei dem Kavalier des ersten Paares, der als Vordermann der ganzen Tanzreihe die Losung erteilte, zur Geltung kam.

Mit diesem Tanz eröffnete der Herr des Hauses jeden Ball, nicht mit der jüngsten, noch der schönsten, sondern mit der geehrtesten, oft der bejahrtesten der anwesenden Frauen. Hatte man doch nicht allein die Jugend zur Phalanx herbeigerufen, deren Bewegungen das Fest einleiten sollten, und wollte man doch als erstes Vergnügen eine Revue der versammelten Gesellschaft in ihrem ganzen Glanze darbieten. Dem Hausherrn zunächst folgten die angesehensten Männer, welche teils die von ihnen Bevorzugten, teils die Einflußreichsten wählten. Der Wirt hatte eine minder leichte Aufgabe zu erfüllen als heutigestages. Es lag ihm ob, die gesamte Tänzerschar in tausend kapriziösen Verschlingungen durch sämtliche Räume hindurchzuleiten, in denen die übrigen später hinzukommenden Gäste sich beeilten, an dem glänzenden Zuge teilzunehmen. Man wußte es ihm Dank, wenn er bis zu den entferntesten Galerien, bis zu den von erleuchteten Bosketts begrenzten Blumenbeeten des Gartens vordrang, wo nur ein leises Echo der Musik noch das Ohr erreichte. Mit verdoppelter Stimme empfingen ihn dann bei seiner Rückkehr in den Hauptsaal die Fanfaren. Indessen solcher-

[1] In England erinnert man sich noch der ungarischen Nationaltracht, die Fürst Nikolaus Esterhazy bei der Krönung Georgs IV. trug, und deren Wert auf einige Millionen Gulden geschätzt wurde.

[2] Als die Mörder des heiligen Stanislaus, Bischofs von Krakau, verurteilt wurden, verbot man ihren Nachkommen, durch mehrere Generationen hindurch in ihrer Kleidung das Amarant, die polnische Nationalfarbe, zu tragen.

Digitized by Google

gestalt fortwährend die Zuschauer wechselten, die, in Reihe und Glied aufgestellt, seinen Zug unablässig beobachteten — denn diejenigen, welche nicht zu demselben gehörten, folgten ihm unverwandten Blickes, wie der Bahn eines strahlenden Kometen — versäumte der Hausherr, der Führer des ersten Paares, nicht, seiner Haltung und seinem Ansehen die mit Mutwillen vermischte Würde zu geben, die die Frauen zu bewundern, die Männer zu beneiden pflegen. Eitel und lustig zugleich, hätte er gegen seine Gäste etwas zu versäumen geglaubt, wenn er nicht mit einer gewissen spöttischen Naivität den Stolz zur Schau getragen hätte, mit dem es ihn erfüllte, so berühmte Freunde, so angesehene Genossen bei sich zu sehen, die alle sich beeilten, ihn zu besuchen und sich zur Ehre seines Hauses reich zu schmücken.

Von ihm geführt, genoß man während dieser ersten Wanderung bei unvermuteten Wendungen den Anblick allerlei architektonischer oder dekorativer Überraschungen, deren Ornamente, Transparente, verschlungene Schrift- und Namenszüge den Vergnügungen des Tages angepaßt waren. Enthielten diese irgend eine Gelegenheitsanspielung, irgend eine Huldigung, die den „Tapfersten“ oder die „Schönste“ feierte, so machte der Schloßherr damit die Honneurs in liebenswürdigster Weise. Je mehr Unerwartetes diese kleinen Exkursionen darboten, je mehr Phantasie und glückliche Erfindung sie bekundeten, um so lebhafter wurde der Beifall des jugendlichen Teils der Gesellschaft, um so lauter klangen Jubelrufe und Gelächter an das Ohr des Anführers, welcher damit an Ansehen gewann und ein bevorzugter und gesuchter Partner wurde. Hatte er bereits ein gewisses Alter erreicht, so empfing er häufig bei der Rückkehr von derlei Entdeckungszügen Deputationen von jungen Mädchen, die ihm in aller Namen Dank und Beifall aussprachen. Ihre Erzählungen gaben der Neugier der Gäste neue Nahrung und erhöhten die Lebhaftigkeit der Teilnahme an den nächstfolgenden Polonaisen.

Es war in diesem Land aristokratischer Demokratie, stürmischer Wahlen keineswegs gleichgültig, die Bewunderung des Tribünen-Publikums des Ballsaals zu gewinnen. Dort stellten sich die zahlreichen Untergebenen der großen Herrenhäuser auf, die

Digitized by Google

alle von Adel, oft selbst von älterem als ihre Herren, aber nur zu arm waren, um Kastellan oder Wojewode, Kanzler oder Hetman, Hof- oder Staatsmann zu werden. Diejenigen unter ihnen, die an ihrem eigenen Herd blieben, riefen, kehrten sie vom Felde in ihre hüttenähnlichen Häuser zurück, voll Stolz aus: „Jeder Edle hinter seiner Hecke ist ebenbürtig seinem Palatin!" Szlachcić na zagrodzie, rówien wojewodzie. Viele dagegen zogen es vor, dem Glücke nachzujagen und sich selbst oder ihre Familie, Söhne, Schwestern, Töchter bei den reichen Herren und ihren Frauen in Dienst zu geben. Nur der Mangel an festlichem Putz, ihr freiwilliges Verzichten schlossen sie bei großen Festtagen von dem Vorrecht aus, sich dem Tanze zu einen. Die Herren vom Hause verschmähten es nicht, vor ihnen zu prunken, wenn sie die bunte, regenbogenfarbige Pracht des Zuges vorüberführten an ihren begierigen Blicken, aus denen neben der Bewunderung zuweilen auch der Neid hindurchsah, ob auch hinter schmeichlerischem Beifall und dem äußeren Schein der Ehrerbietung und Anhänglichkeit verborgen.

Den schillernden Ringen einer langen Schlange gleich, entfaltete die lachende Gesellschaft, die über die Parketts dahinglitt, bald ihre ganze Ausdehnung, bald zog sie sich zusammen, um in ihren Windungen das mannigfaltigste Farbenspiel schimmern zu lassen. Dazu rauschten in dumpfem Getön die goldenen Ketten, die Schleppsäbel, die schweren perlengestickten, diamantenbesäeten, mit Schleifen und Bändern besetzten Damaststoffe, der alle Augen auf sich lenkende Flittertand. Von weitem schon kündigte sich das Gemurmel der Stimmen an, dem Wogengebraus eines bewegten Stromes nicht unähnlich.

Der Geist der Gastfreundschaft, der in Polen ebensosehr von dem durch die Zivilisation entwickelten Feingefühl als von der Einfachheit der angestammten, wohlanständigen Sitten hervorgerufen schien, mußte er nicht auch in den Einzelheiten ihres Tanzes par excellence eine Stelle finden? Nachdem der Wirt seinen Gästen die gebührende Ehre erwiesen, indem er mit der edelsten, gefeiertsten, hervorragendsten der anwesenden Frauen das Fest eröffnete, hatte jeder seiner Gäste das Recht, in seine Stelle bei seiner Dame

Digitized by Google

einzutreten und sich somit an die Spitze des Zuges zu stellen. Vorerst in die Hände klatschend, um diesen einen Augenblick anzuhalten, verneigte er sich vor der, welche er vor sich hatte, und ersuchte sie, ihn anzunehmen, während der, dem er sie entführte, das Gleiche bei dem nächstkommenden Paare tat, ein Beispiel, dem alle folgten. So wechselten die Frauen ihre Tänzer so oft, als ein neuer von der ersten derselben die Ehre erbat, sie zu führen; sie blieben indes in der gleichen Reihenfolge, wogegen die Männer sich beständig ablösten, so daß es vorkam, daß der, welcher den Tanz begonnen hatte, sich gegen Ende desselben als der letzte, wenn nicht völlig ausgeschlossen fand.

Der Kavalier, der sich an die Spitze der Kolonne stellte, bemühte sich, seinen Vorgänger durch ungewöhnliche Kombinationen und Verschlingungen noch zu überbieten, die, wenn auf einen einzigen Saal beschränkt, sich durch Zeichnung graziöser Arabesken und sogar Namenszeichen hervortun konnten. Er bezeugte seine Kunst und sein Anrecht auf die erwählte Rolle, indem er die kompliziertesten, anscheinend unentwirrbarsten Touren ersann, dieselben aber mit so viel Genauigkeit und Sicherheit durchführte, daß das lebendige Band, das sich nach allen Richtungen hin verschlang und kreuzte, doch nie zerriß, daß keine Verwirrung, kein Anstoß dabei vorkam. Den Frauen und denen, die nur die Bewegung der übrigen fortzusetzen brauchten, war es jedoch keineswegs gestattet, dabei nachlässig über das Parkett zu schlendern. Ihr Schritt mußte vielmehr ein rhythmischer, wogender sein, er mußte dem ganzen Körper ein harmonisches Gleichgewicht aufprägen. Nicht in Hast und Eile schritt man vor oder wechselte den Platz; man hütete sich, in der Bewegung einem scheinbaren Zwange zu folgen. Wie die Schwäne abwärts der Flut glitt man dahin, als ob unsichtbare Wogen die schmiegsamen Gestalten trügen.

Bald bot der Herr seiner Dame die eine, bald die andere Hand, bisweilen streifte er nur die Spitzen ihrer Finger, um sie dann wieder fest zu umfassen; jetzt war er ihr zur Linken, dann zur Rechten, ohne sie zu verlassen, und diese Bewegungen durchliefen, von jedem Paare nachgeahmt, wie ein Fieberschauer die volle Aus-

Digitized by Google

dehnung der gigantischen Schlange. Während dieser kurzen Minute hörte man das Gespräch verstummen, die Stiefelabsätze, den Takt bezeichnend, aufstoßen, die Seide knistern, die Ketten, wie sacht berührte Glöckchen, klingen. Darauf ward das unterbrochene Geplauder wieder laut, die leichten und schweren Schritte begannen von neuem, Armbänder und Ringe stießen klirrend aneinander, die Fächer streiften die Blumen, das heitere Gelächter setzte sich wieder fort, und der Widerhall der Musik verschlang alles Geflüster. Obwohl durch die mannigfaltigen Manöver, die er ersinnen oder nachahmen mußte, scheinbar gänzlich in Anspruch genommen, fand der Tänzer doch noch Zeit, sich zu seiner Dame zu neigen und, jeden günstigen Augenblick nützend, ihr; war sie jung, ein süßes Wort, war sie es nicht mehr, eine vertrauliche Mitteilung, eine Bitte oder interessante Neuigkeit ins Ohr zu flüstern. Stolz sich wieder aufrichtend, ließ er dann das Gold seiner Sporen, den Stahl seiner Waffe klirren, liebkoste seinen Schnurrbart und wußte seinen ganzen Gebärden einen Ausdruck zu geben, der seine Dame nötigte, ihm durch eine geist- und verständnisvolle Haltung zu entsprechen.

So war es keine banale, sinnlose Promenade, die man ausführte, sondern eher ein Defilé, in dem die gesamte Gesellschaft sich pfauengleich daran ergötzte, daß sie sich zu ihrer eigenen Bewunderung so schön, so vornehm, so prunkreich und höflich sah. Es war eine beständige Inszenesetzung ihres Glanzes und ihrer Berühmtheiten. Bischöfe, hohe Prälaten und Geistliche[1], Männer, die im Feldlager

[1] Ehemals beteiligten sich die Primaten, die Bischöfe, die Prälaten an der Polonaise und nahmen darin während der ersten Touren den obersten Rang ein. Die Schicklichkeit gestattete nicht, daß man sie ablöste und ihnen ihre Dame entführte; man erwartete daher, daß sie, nachdem sie die Tour durch den Saal beendet, dieselbe an ihren Platz zurückgeleiteten, bevor sie sich von ihr trennten. Die Würdenträger der Kirche blieben dann einfache Zuschauer, indes sich die Promenade vor ihren Augen fortsetzte. In neuerer Zeit, wo die diesen Sitten ganz besonders eigene Feinheit der Lebensart unter dem Einfluß der lebendigeren sozialen Berührung mit andern Völkern verschwand, wo dem Klerus in allen Ländern eine größere Zurückgezogenheit auferlegt ward, enthalten sich die geistlichen Herren der Teilnahme an dem Nationaltanz, ja selbst des Erscheinens auf Bällen, die mit diesem eröffnet zu werden pflegten.

Digitized by Google

oder im Kampfspiel der Beredsamkeit ergraut waren, Krieger, die öfter den Küraß als das Friedenskleid getragen, Großwürdenträger des Staats, bejahrte Senatoren, streitbare Palatine, ehrgeizige Kastellane waren die begehrtesten Tänzer, um welche die Jüngsten, Glänzendsten, Ausgelassensten sich stritten; denn bei solch ephemerem Band behaupteten Ehren und Würden vor der Jugend, ja selbst oft vor der Liebe den Vorrang. Aus dem, was uns jene Alten, die den Żupan und Kontusz niemals ablegten, und die, wie ihre Voreltern, das Haupthaar bis zu den Schläfen geschoren trugen, über die in Vergessenheit geratenen Evolutionen und verschwundenen Intermezzi dieses majestätischen Tanzes berichteten, lernten wir verstehen, welch lebhafter Instinkt für Repräsentation diesem selbstbewußten Volke angeboren war, wie sehr ihm letztere zum Bedürfnis wurde, und wie es, dank der ihm von Natur verliehenen Grazie, diese prunksüchtige Neigung durch edle Empfindungen und feine Intentionen poetisch verklärte.

Während unseres Aufenthaltes im Vaterlande Chopins, dessen Andenken uns, wie ein unsere Teilnahme beständig anregender Führer, geleitete, war es uns vergönnt, einigen dieser traditionellen historischen Persönlichkeiten zu begegnen, die wie allerwärts von Tag zu Tag seltner werden, da die europäische Zivilisation, wenn sie nicht den Nationalcharakter von Grund aus verändert, mindestens die Rauheiten seiner Außenseiten verwischt und abfeilt. Wir hatten das Glück, einigen dieser Männer näherzutreten, denen ein überlegener, gebildeter, durch ein tatenreiches Leben geübter Verstand zu eigen war, deren Horizont aber sich nicht über die Grenzen ihres Landes, ihrer Gesellschaft, ihrer Literatur, ihrer Traditionen hinaus erstreckte. Während unserer durch einen Dolmetscher mit ihnen vermittelten Unterhaltung hat uns ihre Art, über Wesen und Formen neuerer Sitten zu urteilen, einen Einblick in die vergangene Zeit und das, was ihre Größe, ihren Reiz und ihre Schwäche bedingte, eröffnet. Interessant ist es, diese unnachahmliche Originalität eines völlig exklusiven Gesichtspunktes zu betrachten. Schwächt sie auch nach vielen Richtungen hin den Wert der Meinung ab, so verleiht sie dem Geiste doch eine eigentümliche Kraft, einen verschärften Sinn in betreff ihm teurer

Digitized by Google

Interessen, eine Energie, die nichts von ihrem Ziele abzulenken vermag, da alles, was außerhalb desselben liegt, ihr fremd bleibt. Nur die, welche eine solche Originalität bewahrten, können wie ein treuer Spiegel das genaue Bild der Vergangenheit vergegenwärtigen, indem sie ihr richtiges Licht, ihr Kolorit, ihren malerischen Rahmen festhalten. Sie allein spiegeln gleichzeitig mit dem Ritual der verschwindenden Gebräuche auch den Geist wider, der diese einst ins Leben rief.

Chopin war zu spät geboren und hatte zu früh den heimischen Boden verlassen, um eine solche Exklusivität des Gesichtspunktes zu besitzen; doch hatte er zahlreiche Beispiele derselben gekannt, und durch die Erinnerungen seiner Kindheit nicht minder als durch die Geschichte und Poesie seines Vaterlandes fand er vermittels Induktion das Geheimnis seiner alten Zauber, so daß er sie der Vergessenheit entreißen und in seinen Gesängen mit ewiger Jugend schmücken konnte. Wie aber jeder Dichter von denen besser verstanden und gewürdigt wird, welche die Stätten, die ihn begeisterten, durchwanderten und daselbst den Spuren seiner Visionen nachgingen, wie Pindar und Ossian von denen tiefer begriffen werden, welche die sonnendurchleuchteten Reste des Parthenon, die nebelumschleierten Landschaften Schottlands besuchten, so offenbaren sich die begeisterten Eingebungen Chopins nur denjenigen völlig, die sein Vaterland kennen und den Schatten wahrgenommen haben, den verflossene Jahrhunderte daselbst zurückgelassen, den Schatten einstigen Ruhmes, der, wie ein ruhelos Gespenst, umgeht auf seinem väterlichen Erbe. Wenn man es am wenigsten erwartet, erscheint er, um die Herzen mit Schreck und Betrübnis zu erfüllen, und verbreitet, sooft er in den Sagen und Erinnerungen der Vorzeit auftaucht, Grausen, wie die schöne Jungfrau Mara, die, totenbleich und von roter Schärpe umgürtet, den Landleuten der Ukraine erscheint und mit einem Blutfleck die Türen der Dörfer zeichnet, die der Zerstörung anheimfallen.

Sicherlich hätten wir Anstand genommen, nach den schönen Versen, die Mickiewicz der Polonaise gewidmet, und der bewundernswürdigen Schilderung, die er im letzten Gesang des Pan Tadeusz von ihr entworfen, von diesem Tanze zu reden, fände sich

Digitized by Google

jene Episode nicht in einem Werke verschlossen, das bis jetzt unübersetzt geblieben und nur den Landsleuten des Dichters bekannt geworden ist[1]. Es müßte ein Wagnis erscheinen, selbst unter veränderter Form einen Gegenstand zu behandeln, dem ein solcher Pinsel bereits in diesem epischen Roman Gestalt und Farbe lieh. Sind daselbst doch Schönheiten erhabenster Art in einer Landschaft eingerahmt, wie sie Ruysdael malte, als er zwischen Gewitterwolken hindurch einen Sonnenstrahl auf eine vom Blitz zerschmetterte Birke fallen ließ, deren klaffende Wunde die weiße Rinde mit Blut zu röten scheint. Ohne Zweifel ließ Chopin sich vielfach durch Pan Tadeusz inspirieren, der einer Stimmungsmalerei, wie Chopin sie liebte, mannigfaltige Anregung bot. Die Handlung spielt zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, zu einer Zeit, wo man noch vielen, welche die Empfindungsweise und die feierlichen Manieren der alten Polen bewahrten, neben andern moderneren Typen begegnete, die unter der Napoleonischen Herrschaft einer feurigen aber flüchtigen Leidenschaft huldigten; zwischen zwei Feldzügen flammte sie auf, um während des dritten, nach französischer Art, zu erlöschen. Öfters noch gewahrte man während der in Rede stehenden Epoche den Gegensatz, den die an der Sonne des Südens gebräunten und nach fabelhaften Siegen etwas großsprecherisch gewordenen Krieger zu den gemessenen und stolzen Männern der alten Schule bildeten, die unter dem Einfluß konventioneller Rücksichten, welche die vornehme Gesellschaft aller Länder beherrschen und modeln, gegenwärtig ganz verschwinden.

In dem Maße, als jene, die das nationale Gepräge noch aufrecht erhielten, seltener wurden, verlor sich der Geschmack an Schilderung der ehemaligen Sitten, der einstigen Empfindungs-, Handlungs-, Sprech- und Lebensweise. Doch würde man dies mit Unrecht als Gleichgültigkeit deuten. Dieses Zurückdrängen oder Verblassen noch frischer, aber schmerzlicher Erinnerungen gemahnt an den Jammer der Mutter, die nichts von alledem, was einem ihr durch den Tod entrissenen Kinde einst angehörte, — nicht einmal

[1] Inzwischen ist 1882 (2. Auflage im Jahre 1898) eine deutsche Übersetzung des Pan Tadeusz von Siegfried Lipiner im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen. [Anmerkung des Übers.]

Digitized by Google

ein Kleid, oder ein Juwel — mehr zu betrachten imstande ist. Heutigestages begegnen die Romane von Czaykowski — diesem podolischen Walter Scott, den die Literaturkundigen, der Bedeutung und dem nationalen Charakter seines Talentes wie der Menge der von ihm behandelten Themen nach, dem fruchtbaren schottischen Schriftsteller fast an die Seite stellen —: Owruczanin, Wernyhora, Powiesci Kozackie, nicht mehr vielen Leserinnen und Lesern. Nicht mehr zu Tränen gerührt werden sie durch Landschaftsschilderungen, deren tiefempfundene Poesie an leuchtender Frische nichts einbüßt neben den köstlichsten Bildern der berühmtesten Maler, von Hobbema bis zu Dupré, von Berghem bis zu Morgenstern. Wenn aber der Tag der Auferstehung kommt, wenn der geliebte Tote sein Leichentuch abwirft, wenn das Leben den Tod besiegt, dann wird man alsbald die ganze begrabene, aber nicht vergessene Vergangenheit schauen und widergestrahlt sehen in Herzen und Phantasie, durch die Feder der Dichter und Musiker, wie sie schon der Pinsel der Maler widerstrahlte!

Die ursprüngliche Polonaisen-Musik, von der uns keine Probe erhalten blieb, die über ein Jahrhundert zurückreicht, hat für die Kunst nur geringen Wert. Die Kompositionen, die keinen Autornamen tragen, deren Entstehungszeit uns jedoch die Namen der Helden verraten, zu deren Verherrlichung sie ein günstiges Geschick berufen, sind der Mehrzahl nach ernst und anmutig. Die sogenannte Kosciuszko-Polonaise ist hiervon das verbreitetste Beispiel. Sie ist so eng verknüpft mit dem Gedächtnis ihrer Epoche, daß es Frauen gab, die sie nicht hören konnten, ohne, um der wachgerufenen Erinnerungen willen, in Schluchzen auszubrechen. Die Fürstin F. L., die von Kosciuszko einst geliebt wurde, war in ihren letzten Tagen, als das Alter schon alle ihre Sinne geschwächt hatte, nur noch für den Eindruck dieser Akkorde empfänglich, die ihre zitternden Hände auf dem Klavier fanden, obgleich ihre Augen nicht mehr die Tasten zu unterscheiden vermochten. Einige andere jener Zeit entstammende Tanzweisen sind von so traurigem Charakter, daß man sie für eine Leichenmusik zu halten versucht wäre.

Digitized by Google

Die Polonaisen des Fürsten Oginski[1], letzten Großschatzmeisters des Großherzogtums von Litauen, die zunächst folgten und dem düsteren Gepräge jener noch einen schmachtenden Zug beimischten, erlangten bald eine große Popularität. Die dunkle Färbung jener früheren teilend, sänftigen sie dieselbe durch einen naiv zärtlichen und melancholischen Reiz. Rhythmus und Modulation werden ruhiger, wie wenn ein Festzug, dessen bunte Lust man eben vernahm, sich stillschweigend sammelt, kommt er an Gräbern vorüber, in deren Nachbarschaft Hochmut und Lachen verstummen. Die Liebe allein überlebt den Tod; sie irrt umher an Grabeshügeln und wiederholt, was der irische Barde den Lüften seiner Insel ablauschte:

Love born of sorrow, like sorrow, is true!
[Liebe, die der Schmerz gebar, ist, dem Schmerze gleich, auch wahr!]

In den bekannten Motiven Oginskis glaubt man ein Distichon verwandten Sinnes zu hören, wie es zwischen dem Odem zweier Liebenden schwebt, oder sich erraten läßt aus tränenerfüllten Augen.

Später weichen die Gräber zurück; nur von weitem noch erblickt man sie. Leben und Lebensmut fordern wieder ihr Recht, die schmerzensvollen Eindrücke verwandeln sich in Erinnerungen und kehren nur noch als Echo wieder. Keine Schatten mehr ruft die Phantasie herbei; leise gleitet sie dahin, als möchte sie die Toten nicht wecken in ihrem Schlummer. Schon in Lipinskis Polonaisen fühlt man das Herz freudig, sorglos schlagen . . . so, wie es vor der Niederlage schlug! Die Melodie entfaltet sich mehr und mehr, sie verbreitet einen Duft von Jugend und Lenzesglück, sie blüht auf in einem ausdrucksvollen, zuweilen träumerischen Gesang. Sie ist nicht mehr bestimmt, die Schritte hoher und ernster Persönlichkeiten zu regeln, die nur noch wenig Anteil an den Tänzen nehmen, für welche diese Musik geschrieben ward; sie spricht nur mehr zu den jungen Herzen, um ihnen poetische Vorstellungen

[1] Eine derselben in F-Dur ist besonders berühmt geworden. Sie wurde mit einem Titelbild veröffentlicht, das den Autor darstellt, wie er sich mit einem Pistolenschuß das Gehirn zerschmettert — ein romantischer Kommentar, den man lange Zeit mit Unrecht für eine wirkliche Tatsache nahm.

Digitized by Google

und Träume zuzuflüstern. Sie wendet sich an eine romantische, lebendige, mehr auf Lust als auf Pomp bedachte Einbildungskraft. Mayseder folgte, durch kein nationales Band zurückgehalten, dieser Bahn; er gelangte am Ende zur mutwilligen Koketterie, zur reizvollsten Konzertmusik. Seine Nachahmer überfluteten uns mit Musikstücken, die sie Polonaisen nannten, deren Charakter jedoch ihren Namen nirgend rechtfertigt.

Da gab ein Mann von Genie ihr mit einem Mal ihren ritterlichen Glanz zurück. Weber machte die Polonaise zur Dithyrambe, in der sich ihre ganze verschwundene Herrlichkeit wiederfand und zu blendender Entfaltung kam. Um die Vergangenheit in einer Formel widerzustrahlen, deren Sinn sich so wesentlich verändert hatte, vereinigte er die verschiedenen Hilfsmittel seiner Kunst. Nicht die alte Musik wollte er aufs neue ins Leben rufen, sondern das alte Polen, so wie es einst gewesen war, widerspiegeln in seiner Musik. Er betont den Rhythmus, behandelt die Melodie mehr rezitierend und verleiht ihr vermittels der Modulation eine verschwenderische Farbenpracht, welche der Gegenstand nicht allein zuläßt, sondern gebieterisch heischt. Mit Leben, Wärme, Leidenschaft erfüllt er die Polonaise, ohne sie der stolzen Art, der zeremoniösen Würde, der zugleich natürlichen und gemachten Majestät zu berauben, die von ihrem Wesen unzertrennlich scheinen. Die Kadenzen sind durch Akkorde markiert, die an das Geklirr von Säbeln erinnern. Das Murmeln der Stimmen läßt statt lauer Liebesgespräche Baßtöne hören, so voll und tief, wie sie der Brust entströmen, die zu befehlen gewohnt ist. Ihnen antwortet das entfernte Wiehern der edlen Steppenrosse, die, ungeduldig tänzelnd, sich mit klugen und feurigen Augen umsehen und mit Grazie die von Türkisen oder Rubinen besetzten Schabracken tragen, mit denen die vornehmen polnischen Herren sie bedeckten[1]. Kannte

[1] Im Hausschatze der Fürsten Radziwill im Ordinat von Nieswirz sah man zu ihrer Glanzzeit zwölf mit Edelsteinen besetzte Roßdecken, deren jede von anderer Farbe war. Auch zeigte man dort die zwölf Apostel in Lebensgröße, von massivem Silber ausgeführt. Dieser Luxus setzt nicht in Erstaunen, wenn man bedenkt, daß diese Familie, vom letzten Pontifex Litauens abstammend (dem bei seiner Bekehrung zum Christentum sämtliche Wälder und

Digitized by Google

Weber das Polen von ehemals? Beschwor er ein schon geschautes Bild herauf, um dessen Gruppierung zu entlehnen? Müßige Fragen! Sieht das Genie nicht mit den Augen des Hellsehenden, und offenbart die Poesie ihm nicht, was zu ihrem Bereiche gehört?

Sobald Webers feurige und nervöse Einbildungskraft sich auf einen Gegenstand warf, gewann sie ihm seinen ganzen poetischen Gehalt ab. Sie bemächtigte sich seiner in so unumschränkter Weise, daß es schwierig war, sich nach ihm dem gleichen Thema mit der Hoffnung auf ähnliche Erfolge zuzuwenden. Und dennoch, was Wunder! übertraf ihn Chopin gleicherweise durch die Menge und Mannigfaltigkeit seiner Erzeugnisse dieser Gattung wie durch seine leidenschaftlichere Schreibart und seine harmonischen Neuerungen. Seine Polonaisen in A- und As-Dur nähern sich an Schwung und Form der E-Dur Webers. Bei anderen verließ er diese breite Manier, er behandelte dieselbe Aufgabe verschieden. Fragen wir, ob immer mit größerem Glücke? Ein Urteil in derlei Dingen ist bedenklich. Wie wollte man das Recht des Dichters, seinen Stoff auf verschiedene Weise aufzufassen, einschränken? Soll es ihm verwehrt bleiben, trübe und niedergedrückt zu sein selbst inmitten der Lust, vom Schmerz zu singen, nachdem er vom Ruhme sang, das Mißgeschick der Besiegten, Trauernden zu beweinen, nachdem er zuvor dem Glücke Ausdruck geliehen?

Fluren, welche dem Kultus der heidnischen Gottheiten geweiht gewesen waren, zum Eigentum gegeben wurden), noch gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts 800 000 Leibeigene besaß, obgleich ihre Reichtümer sich bereits ansehnlich vermindert hatten. Ein nicht weniger merkwürdiges Stück des in Rede stehenden Schatzes existiert noch in einem Gemälde, das Johannes den Täufer darstellt, von einem Bandstreifen umgeben, der in lateinischen Worten die Inschrift trägt: „Im Namen des Herrn, Johannes, wirst du siegen!" Es wurde durch Johann Sobieski nach dem unter den Mauern Wiens von ihm erfochtenen Siege im Zelte des Großveziers Kara-Mustapha gefunden und nach seinem Tode von seiner Witwe, Marie d'Arquien, einem Fürsten Radziwill, mit einer eigenhändigen Widmung, welche zugleich seines Ursprungs erwähnt, geschenkt. Die mit dem königlichen Siegel versehene Handschrift befindet sich auf der Rückseite der Leinwand. Dieselbe war 1843 noch in Werki bei Wilna in den Händen des Fürsten Louis Wittgenstein, der die Tochter des Fürsten Dominik Radziwill, die einzige Erbin seiner ungeheueren Güter, geheiratet hatte.

Digitized by Google

Chopins Überlegenheit bezeugt sich fürwahr nicht zum geringsten Teile darin, daß er dieses Thema in allen Beleuchtungen darstellte, deren es fähig ist. In seinem ganzen schimmernden Glanz, wie in seinem ganzen erhabenen Pathos führte er es uns vor. Die von ihm selbst durchlebten Phasen trugen dazu bei, ihm diese Vielseitigkeit der Gesichtspunkte zu eröffnen. Man kann ihre Umwandlung, ihre häufige Verdüsterung in der Reihe seiner Polonaisen nicht beobachten, ohne die Fruchtbarkeit seiner tondichterischen Begeisterung selbst da zu bewundern, wo sie nicht mehr von den Lichtseiten seiner Inspiration getragen und gehoben wird. Nicht immer ließ er den Gesamteindruck der Bilder auf sich wirken, die Phantasie und Erinnerung ihm darboten. Oft auch fühlte er sich, wenn er die Gruppen der glänzenden, sich vor seinen Augen verlierenden Menge betrachtete, von einer vereinzelten Erscheinung angezogen; sie fesselte ihn durch den Zauber ihres Blickes, und es gefiel ihm, dessen geheimnisvolle Enthüllungen zu erraten. Nur für sie allein erklangen dann seine Weisen.

Zu seinen energievollsten Schöpfungen kann man die große Fis-Moll- Polonaise zählen. Ihr findet sich eine Mazurka eingefügt; eine Neuerung, die zu einer geistreichen Tanz-Kaprice führen konnte, hätte er die frivole Mode nicht gleichsam dadurch erschreckt, daß er sie in so finster bizarrer Weise in dieses phantastische Tonbild verwebte. Man könnte es der Erzählung eines Traumes nach schlafloser Nacht, bei den ersten Strahlen einer trüben grauen Winter-Morgendämmerung vergleichen, einem Traumgedicht, wo Eindrücke und Gegenstände mit seltsamer Zusammenhanglosigkeit und fremdartigen Übergängen einander folgen, gleich denen, die Byron schildert:

> Die Träume, die vom Schlaf gebornen, haben Odem
> Und Leid und Tränen und der Freude Antlitz;
> Schwer lasten sie noch auf dem wachen Geist . . .
> Und Boten gleichen sie der Ewigkeit [1]. (Ein Traum.)

---

[1] „Dreams in their development have breath,
And tears, and tortures, and the touch of joy;
They have a weight upon our waking thoughts,
. . . .
And look like heralds of eternity.“ (A Dream.)

Digitized by Google

Das Hauptmotiv ist stürmisch, unheildrohend, wie die Stunde, die einem ausbrechenden Orkan vorangeht. Das Ohr glaubt erbitterte Ausrufe zu vernehmen, eine trotzige Herausforderung aller Elemente. Die Wiederkehr des Grundtons beim Beginn jedes Taktes mahnt an immer sich wiederholende Kanonendonner, die aus fernem Schlachtgetümmel zu uns herüberklingen. Im Gefolge dieser Note entwickeln sich Takt für Takt wundersame Akkorde. Wir kennen in den Werken der größten Meister nichts, was der ergreifenden Wirkung dieser Stelle gleichkäme, die eine ländliche Szene, eine Mazurka idyllischen Stils, welche den Duft der Menthe und des Majorans auszuhauchen scheint, jäh unterbricht. Aber weit entfernt, die Erinnerung an die tief unglückliche Empfindung zu verwischen, die uns zuvor ergriff, erhöht sie vielmehr durch ihren bitter ironischen Kontrast die peinliche Erregung des Hörers. So fühlt er sich fast erleichtert, wenn das erste Motiv und mit ihm das imposante und traurige Schauspiel eines verhängnisvollen Kampfes wiederkehrt, da er sich mindestens von dem störenden Gegensatz eines naiven und ruhmlosen Glückes befreit sieht. Wie ein Traum verklingt diese Improvisation ohne andern Schluß als ein schwermütiges Erzittern, das die Seele unter der Herrschaft dunkler Trostlosigkeit zurückläßt.

In der Polonaise-Phantasie, die schon der letzten Periode Chopins und den Werken angehört, in denen eine fieberhafte Unruhe das Übergewicht gewinnt, findet man keine Spur von kühnen, lichtvollen Bildern. Man vernimmt nicht mehr den heiteren Schritt einer sieggewohnten Reiterschar, nicht mehr Gesänge, die keine Ahnung einer möglichen Niederlage aufkommen lassen, nicht mehr Worte , welche die Kühnheit bekunden, die dem Sieger wohl ansteht. Elegische Traurigkeit herrscht darin vor, nur unterbrochen von ungestümen Bewegungen, von bangem Erzittern, wie die es empfinden, die, von einem Überfall überrascht, auf allen Seiten eingeschlossen, keinen Hoffnungsschein anbrechen sehen am weiten Horizonte, und denen die Verzweiflung zu Kopfe gestiegen ist, wie ein übervoller Zug zyprischen Weines, der zu einer fast an Wahnsinn grenzenden Erregtheit führt.

Es sind dies Bilder, die der Kunst wenig günstig sind, wie die

Digitized by Google

Schilderung aller extremen Momente, der Agonie, wo die Muskeln jede Spannkraft verlieren und die Nerven, nicht mehr Werkzeuge des Willens, den Menschen zur passiven Beute des Schmerzes werden lassen. Ein beklagenswerter Anblick fürwahr, den der Künstler nur mit äußerster Vorsicht aufnehmen sollte in sein Bereich!

III.

Die Mazurken Chopins unterscheiden sich in betreff des Ausdrucks beträchtlich von seinen Polonaisen. Ihr Charakter ist ein wesentlich anderer. Sie bewegen sich in einem anderen Empfindungskreis, in dem zarte, matte, wechselnde Schattierungen an die Stelle eines reichen und kräftigen Kolorits treten. Statt vom einmütigen Geist eines ganzen Volkes erfüllt zu sein, danken sie individuellen, mannigfaltigen Eindrücken ihr Dasein. Das weibliche und weichere Element tritt hier nicht in ein geheimnisvolles Halbdunkel zurück, es macht sich vielmehr in erster Linie geltend. Es gewinnt vom ersten Augenblick an so große Bedeutung, daß die anderen Elemente verschwinden, um ihm Platz zu machen, oder ihm wenigstens nur als Begleitung dienen.

Vorüber sind die Zeiten, wo man, um ein Weib als reizend zu bezeichnen, dasselbe dankbar (wdzięczna) nannte, wo das Wort Reiz selbst von dem Wort Dankbarkeit (wdzięki) abstammte. Die Frau erscheint nicht mehr als die Beschützte, sondern als Königin; sie scheint nicht mehr nur der bessere Teil des Lebens, sie schafft jetzt das ganze Leben selbst. Der Mann ist aufbrausend, stolz, anmaßend, dem Schwindel des Lebensgenusses hingegeben. Immer jedoch durchzieht diesen Genuß eine Ader von Melancholie; denn seine Existenz hat nicht mehr in dem unerschütterlichen Boden der Sicherheit, der Kraft und Ruhe ihre Stütze. Er hat kein Vaterland mehr! . . . Fürder sind alle Geschicke nur noch die nach einem ungeheueren Schiffbruch umhertreibenden Trümmer. Die Arme des Mannes gleichen einem Floß, das auf seinem schwachen Holzgerüst eine wehklagende Familie trägt. Dies Floß wurde hinausgeschleudert ins weite, unruhige Meer, dessen Wogen es zu verschlingen drohen. Ein Hafen zwar ist immer vorhanden,

Digitized by Google

immer offen. Aber dieser Hafen ist der Abgrund der Schande, der kalte Zufluchtsort der Ehrlosigkeit. Manch müdes und ermattetes Menschenherz hat vielleicht gemeint, dort die ersehnte Ruhe zu finden. Doch vergebens! Kaum wendet sich der irrende Blick ihm zu, so halten ihn die Schreckensrufe von Mutter oder Weib, Schwester oder Tochter, Freundin oder Braut, Enkelin oder Ahne zurück. Lieber als dem Hafen der Schmach zu nahen, soll er sich zurückwerfen lassen in die hohe See, in der sichern Voraussicht, dort zu verderben, verschlungen zu werden von schwarzer Nacht, ohne einen Stern am Himmel, ohne eine Klage auf der Erde, zwischen Fluten, finster wie der Erebus, um beseligt im Tode, weil er Glauben und Vaterland Treue gehalten, aus tiefster Seele auszurufen: Jeszcze Polska nie zginęłá! [Noch ist Polen nicht verloren!] . . .

Während der Mazurka entscheidet sich in Polen häufig das Schicksal eines ganzen Lebens. Die Herzen prüfen einander, ewige Gelübde werden ausgesprochen, das Vaterland wirbt hier seine Märtyrer und Heldinnen. In ihrer Heimat ist die Mazurka eben nicht nur ein Tanz, sie ist ein Volksgedicht und, wie alle Dichtungen besiegter Völker, geschaffen, die lodernde Flamme patriotischer Gefühle unter dem durchsichtigen Schleier einer populären Melodie hindurchschimmern zu lassen. Auch erscheint es begreiflich, daß die Mehrzahl derselben, musikalisch sowohl wie in den beigegebenen Strophen, in den zwei Haupttonarten moduliert, die im Herzen des modernen Polen vorherrschen: Liebeslust und Schwermut, wie sie die Gefahr erzeugt. Viele dieser Weisen tragen den Namen eines Kriegers, eines Helden. Die Kosciuszko-Polonaise ist historisch minder berühmt als die Dombrowski-Mazurka, die zufolge der begleitenden Worte zum Volkslied ward, so wie die Chłopicki-Mazurka, dank ihrem Rhythmus und ihrer Entstehungszeit, 1830, dreißig Jahre lang populär war. Einer neuen Sintflut von Tränen, einer neuen Bevölkerung Sibiriens bedurfte es, um das letzte Echo ihrer Töne, den letzten Widerschein ihrer Erinnerung zu ersticken.

Seit dieser letzten Katastrophe — der schwersten von allen, laut den Versicherungen der Zeitgenossen, ob sie auch nichtsdesto-

Digitized by Google

weniger, wie jedes Herz bestätigt, jede Stimme murmelt, keine vernichtende war — verhielt sich Polen schweigsam, oder besser gesagt, stumm. Keine nationalen Polonaisen, keine volkstümlichen Mazurken gab es mehr. Um von ihnen zu reden, muß man über die gegenwärtige Epoche zurückgreifen in die damalige, wo Musik und Text gleicherweise den Widerspruch zwischen einem heroischen und anmutigen Eindruck, zwischen Liebeslust und ahnungsvoller Schwermut darstellen, aus dem das Bedürfnis hervorgeht, sich „des Elendes zu erfreuen" (cieszyc bide), so daß man Betäubung sucht in den Grazien des Tanzes und seinen geheimen Deutungen. Die Verse, die man zu den Melodien der Mazurka singt, geben ihr überdies den Vorzug, sich inniger als andere Tanzweisen der Erinnerung anzuschmiegen. Frische, wohlklingende Stimmen wiederholten sie oftmals in der Einsamkeit, zur Morgenstunde, in fröhlicher Mußezeit. Man trällerte sie auf Reisen, im Walde, auf dem Kahn, in Momenten plötzlicher Rührung, wie sie das Herz überkommt, wenn eine Begegnung, ein Bild, ein unverhofftes Wort mit unvergänglichem Glanze Stunden erhellen, die noch in fernen Jahren, im Dunkel der Zukunft leuchtend im Gedächtnis fortleben.

Chopin bemächtigte sich dieser Inspirationen mit einem seltenen Glück, um ihnen den vollen Wert seiner Arbeit und seines Stils zu verleihen. Sie in tausend Facetten schleifend, förderte er alles in diesen Diamanten verborgene Feuer ans Licht, und kein Stäubchen von ihnen verloren gehen lassend, faßte er sie zu einem klingenden Geschmeide. In welchem anderen Rahmen auch als in dem dieser Tänze, darin so viele Anspielungen, so viel schwungvolle Begeisterung und stumme Gebete Raum finden, hätten seine persönlichen Erinnerungen besser vermocht Dichtungen zu schaffen, Szenen und Stimmungen festzuhalten, die nun, dank seinem Genius, weit hinausklingen über die Grenzen ihrer Heimat und für alle Zeit zu den Idealgebilden zählen, welche die Kunst mit ihrem Strahlenglanze weiht?

Um zu begreifen, wie sehr dieser Rahmen den Gefühlstinten angepaßt war, die Chopins irisfarbiger Pinsel darin wiedergab, muß man die Mazurka in Polen tanzen gesehen haben. Nur dort lernt man verstehen, welch stolzes, zartes, herausforderndes Wesen

Digitized by Google

diesem Tanze eignet. Während Walzer und Galopp die Tänzer isolieren und dem Zuschauer nur ein verworrenes Bild darbieten; während der Contretanz als eine Art harmlosen Waffenspiels erscheint, wo man sich mit derselben Gleichgültigkeit angreift und ausweicht, wo man eine nachlässige Anmut zur Schau trägt, der ein nicht minder nachlässiges Entgegenkommen entspricht; während die Lebhaftigkeit der Polka leicht ins Zweideutige ausartet, während Menuett, Fandango, Tarantella kleine Liebesdramen verschiedenen Charakters vergegenwärtigen, die nur die Ausführenden interessieren, und darin dem Manne nur die Aufgabe zufällt, die Dame zur Geltung zu bringen, indes das Publikum gelangweilt den Koketterien folgt, deren Gebärdensprache sich nicht an seine Adresse wendet — tritt in der Mazurka die Rolle des Tänzers weder an Bedeutung noch an Anmut hinter der seiner Tänzerin zurück, und auch das Publikum geht nicht leer dabei aus.

Die langen Pausen zwischen Beteiligung der einzelnen Paare am Tanze sind deren Geplauder vorbehalten; trifft sie aber die Reihe, so spielt sich die Szene nicht mehr zwischen ihnen allein, sondern zwischen ihnen und dem Publikum ab. Vor diesem letzteren zeigt der Mann sich stolz auf die Dame, deren Bevorzugung er zu erringen gewußt, vor ihm soll die Erwählte ihm zur Ehre gereichen, bestrebt auch sie sich zu gefallen; denn der Beifall, den sie erwirbt, fällt auf ihren Tänzer zurück und wird für ihn zur schmeichelndsten Koketterie. Am Ende scheint sie den Beifall förmlich auf ihn zu übertragen: sie schwingt sich zu ihm hin und ruht auf seinem Arme, eine Bewegung, die mehr als jede andere der verschiedensten Nuancen — vom leidenschaftlichen Aufschwung bis zur zerstreutesten Hingebung — fähig ist.

Zum Beginn reichen sich alle Paare die Hand und formen eine große lebendige und bewegte Kette. Indem sie sich in einen Kreis ordnen, dessen rasche Umdrehung das Auge blendet, bilden sie einen Kranz, darin jede Dame eine in ihrer Art einzige Blume ist, während die gleichförmige Tracht der Männer, gleich schwarzer Blätterfolie, die verschiedenen Farben hervorhebt. Darauf setzen sich alle Paare, eins nach dem andern dem ersten, dem Ehrenpaare, folgend, in Bewegung und bieten voll sprühender Lebendig-

Digitized by Google

keit und eifersüchtiger Rivalität dem Zuschauer eine interessante Revue dar. Nach Verlauf einer oder zweier Stunden bildet sich derselbe Kreis von neuem, um den Tanz mit einer Runde von schwindelnder Schnelligkeit zu beschließen, während welcher, fühlt man sich nur irgend unter sich, der erregteste und enthusiastischste der jungen Leute oftmals den Gesang der Melodie anstimmt, die das Orchester spielt. Tänzer und Tänzerinnen vereinigen sich ihm alsbald im Chor und wiederholen den gleichzeitig Liebe und Vaterlandsbegeisterung atmenden Refrain. An Tagen, wo sich die Lust bis zur exaltierten Heiterkeit steigert, die wie Rebenholzfeuer in den leicht entzündlichen Gemütern sprudelt und blitzt, wird die allgemeine Promenade wieder aufgenommen. Ihr beschleunigter Schritt läßt nicht die leiseste Ermüdung bei den Frauen ahnen, die bei aller Zartheit doch eine Ausdauer zeigen, als ob ihre Glieder die Biegsamkeit des Stahls besäßen.

Es gibt kaum ein entzückenderes Schauspiel als das eines Balles in Polen, wenn nach Beginn der Mazurka und nach Beendigung der allgemeinen Runde und des großen Defilés die Aufmerksamkeit des ganzen Saales — statt wie im übrigen Europa durch eine Menge nach allen Seiten sich drängender und stoßender Personen zerstreut zu werden — sich nur einem einzigen Paare zuwendet, das, von gleichmäßiger Schönheit, den weiten Raum durchfliegt. Wie viel verschiedene Momente auch bieten sich während der einzelnen Touren im Ballsaal dar! Schüchtern und zögernd zuerst vorschreitend, bewegt sich die Dame anfangs in leisem Wiegen, wie der Vogel, wenn er seinen Flug beginnt. Lange Zeit auf einem Fuße gleitend, streift sie, wie die Schlittschuhläuferin das Eis, die Spiegelfläche des Parketts. Dann gibt sie sich, impulsiv wie ein Kind, einen plötzlichen Schwung, von den Flügeln eines langen pas de basque getragen. Ihre Augenlider heben sich, und Dianen gleich, mit hocherhobener Stirn, schwellendem Busen, elastischen Sprüngen, teilt sie die Luft, wie die Barke die Welle teilt, und scheint mit dem Raume zu spielen. Alsbald nimmt sie ihr kokettes Dahingleiten wiederum auf, spendet den Umherstehenden ein Lächeln, den Begünstigtsten ein Wort und reicht ihre Hand dem Kavalier, der sich ihr vereint, um ihre nervösen Schritte von neuem

Digitized by Google

zu beginnen und mit zaubergleicher Geschwindigkeit von einem Ende des Saales zum andern zu fliegen. Sie gleitet, sie läuft, sie fliegt; die Anstrengung färbt ihre Wange, leuchtet aus ihrem Blick, verzögert ihren Schritt, bis sie ermattet und atemlos in die Arme ihres Tänzers sinkt, der, sie mit starker Hand umfassend, sie einen Augenblick noch emporhebt, bevor er den trunkenen Wirbel mit ihr beendet.

Der Mann dagegen, den eine Dame zum Tänzer annahm, bemächtigt sich derselben wie einer Eroberung, auf die er stolz ist. Er läßt sie von seinen Rivalen erst bewundern, bevor er sie sich in jener kurzen wirbelnden Umarmung aneignet, durch welche hindurch man noch den trotzigen Ausdruck des Siegers, die errötende Eitelkeit der Dame bemerkt, deren Schönheit seinen Triumph ausmacht. Der Tänzer akzentuiert zuvörderst in herausfordernder Weise seinen Schritt, verläßt seine Tänzerin einen Augenblick, als wolle er sie besser betrachten, und dreht sich, wie freudeberauscht und von Schwindel erfaßt, um sich selbst, um sich alsbald mit leidenschaftlicher Hast wieder mit ihr zu vereinigen. Die verschiedenartigsten und zufälligsten Figuren variieren diesen Siegeslauf, der uns manche Atalante schöner zeigt, als Ovid sie träumte. Zuweilen treten zwei Paare gleichzeitig vor, die Herren tauschen ihre Dame, ein Dritter gesellt sich, unversehens in die Hände klatschend, dazu und entführt eine derselben ihrem Partner, als sei er unwiderstehlich hingerissen von ihrer Schönheit und Anmut. Ist es eine der Königinnen des Festes, die also begehrt ward, so bewerben sich die hervorragendsten jungen Leute der Reihe nach um die Ehre, ihr die Hand zu reichen.

Allen Polinnen ist die magische Kunst dieses Tanzes angeboren. Selbst die wenigst glücklich begabten vermögen hier neue Reize zu gewinnen. Schüchternheit und Bescheidenheit werden da ebensowohl zu Vorzügen als die Majestät derer, die sich bewußt sind, zu den Beneidetsten zu zählen. Erklärt sich dies vielleicht dadurch, daß dieser Tanz mehr als irgend einer die keuscheste Liebe ausspricht? Daß die Tanzenden sich nicht gleichgültig gegen das Publikum verhalten, sondern sich im Gegenteil an dasselbe wenden, macht ihn zu einem Gemisch von Zärtlichkeit und

Digitized by Google

gegenseitiger Eitelkeit, dem ebensoviel Zurückhaltung als hinreißende Gewalt innewohnt.

Kann überdies nicht jede Polin anbetenswert sein, sobald man sie nur anzubeten versteht? Heiße, unauslöschliche Liebe flößten selbst die minder schönen ein; die schönsten aber haben durch einen Aufschlag ihrer Augenwimpern, durch einen Seufzer ihrer Lippen, die sich dem Flehen neigten, nachdem sie ein hochmütiges Schweigen versiegelt, ganze Lebensschicksale entschieden. Welch fieberhafte Worte, welch unbestimmte Hoffnungen, welch süßer Glückesrausch, welche Täuschungen und Verzweiflung mußten nicht da, wo solche Frauen herrschen, während der Kadenzen dieser Mazurken einander folgen! Hallen sie nicht noch im Gedächtnis der Polinnen wieder, wie das Echo einer entschwundenen Leidenschaft, einer schwärmerischen Liebeserklärung? Und wo wäre die Polin, deren Wangen nach Beendigung einer Mazurka nicht mehr von Erregung als von Ermüdung glühten?

Wie viele unerwartete Bündnisse wurden während dieser langen tête-à-tête's, inmitten einer glänzenden Menge, beim Klang einer Musik geschlossen, die meist irgend einen kriegerischen Namen, irgend eine historische Erinnerung, welche sich den Worten verknüpfte und in der Melodie Gestalt gewonnen hatte, wieder aufleben ließ! Wie viele Gelübde wurden da getauscht, deren letztes Wort, den Himmel zum Zeugen anrufend, nimmermehr vergessen ward von dem Herzen, das getreu auf den Himmel wartete, um droben ein Glück wiederzufinden, das das Verhängnis hienieden vertagte! Wieviel schmerzliche Lebewohls wurden da gewechselt zwischen einem Paar, das füreinander geschaffen schien, hätte das gleiche Blut in beider Adern gerollt, und müßte der liebestrunkene Anbeter von heute sich nicht schon morgen in einen Feind, ja in einen Verfolger verwandeln! Wie oftmals gaben sich Liebende dort das Versprechen eines baldigen Wiedersehens; aber der Herbst ihres Lebens folgte dem Frühling, bevor sie ihr Versprechen einlösen konnten, da sie eher an ihre Treue durch alle Stürme des Daseins, als an die Möglichkeit eines Glückes glaubten, dem der väterliche Segen gebrach! Wie viele unglückliche, heimlich genährte Neigungen zwischen Herzen, die die unüberschreitbare

Digitized by Google

Kluft des Reichtums und Ranges trennte, offenbarten sich nicht während jener flüchtigen Augenblicke, wo die Welt mehr als den Reichtum die Schönheit, mehr als den Rang den Reiz der Erscheinung bewundert! Wie viele Schicksale, die Geburt und die Schuld ihrer Väter auseinanderrissen, näherten sich zu kurzem Glücke nur in diesen vorübergehenden Begegnungen, deren bleicher, ferner Widerschein das einzige Licht blieb, das ihnen eine lange Reihe dunkler Jahre erhellte! Denn, wie der Dichter sagt: „Trennung ist eine Welt ohne Sonnenschein."

Wie viele kurze Liebesbande wurden da am gleichen Abend geknüpft und wieder gelöst zwischen solchen, die sich nie zuvor gesehen, auch niemals wiedersehen sollten, und die doch ahnten, daß sie einander nicht vergessen könnten! Wieviele Gespräche, die während der verwickelten Figuren und Pausen der Mazurka harmlos begonnen, spöttisch fortgeführt, aufgeregt unterbrochen und mit jenem erratenden Verständnis wieder aufgenommen wurden, in dem sich die Zartheit und Feinheit der Slawen auszeichnet, haben zu tiefen Neigungen geführt! Wieviel Vertrauen wurde da verschwendet vom Freimut, der keine Grenzen kennt, wenn er sich von der Tyrannei erzwungener Vorsicht befreit fühlt! Aber auch wie viele trügerisch lächelnde Worte, wie viele Versprechungen, Wünsche, ungewisse Hoffnungen wurden da gleichgültig dem Lufthauch preisgegeben, wie das herabfallende Taschentuch der Tänzerin, das der Ungeschickte aufzunehmen verfehlte!

Chopin entfesselte die unbekannte Poesie, die in den Originalthemen der echt nationalen Mazurken nur angedeutet lag. Ihren Rhythmus beibehaltend, veredelte er die Melodie, erweiterte die Verhältnisse und führte ein harmonisches Helldunkel ein, das ebenso neu war als die Gegenstände, denen er es anpaßte; denn in diesen Schöpfungen, die er uns gern als „Staffeleibilder"[1] bezeichnen hörte, schilderte er die tausendfältigen Erregungen, welche das Herz hienieden bewegen, wie den Tanz selbst und zumal die langen Pausen, während welcher der Tänzer nicht von der Seite seiner Dame weicht.

---

[1] »Tableaux de chevalets.« (Chevalet bedeutet zugleich den Steg der Musikinstrumente.)

Digitized by Google

Koketterie, Eitelkeit, Phantasien, Elegien, Leidenschaften, erste Liebesregungen, Eroberungen, von denen Wohl oder Wehe eines andern abhängen kann, alles das drängt sich da bunt durcheinander. Wie schwer aber ist es, sich einen vollständigen Begriff von den unendlichen Abstufungen der Gefühlsregungen in diesen Ländern zu bilden, wo man vom Palast bis zur Hütte die Mazurka mit derselben leidenschaftlichen Hingebung, demselben zugleich verliebten und patriotischen Interesse tanzt; wo die der Nation eigenen Vorzüge und Fehler so eigentümlich verteilt sind, daß sie sich zwar ihrem Wesen nach fast bei allen gleichartig finden, aber doch in ihrer Mischung bis zur Unkennbarkeit verschieden zum Ausdruck kommen. Hieraus entspringt eine außerordentliche Mannigfaltigkeit der launisch zusammengesetzten Charaktere, die der Neugier einen ihr anderwärts mangelnden Sporn gibt, aus jeder neuen Beziehung eine pikante Forschung macht und selbst dem geringsten Vorfall Bedeutung verleiht.

Hier ist nichts gleichgültig, nichts unbemerkt, nichts banal. Die Gegensätze vervielfältigen sich unter diesen Naturen von beständiger Beweglichkeit in ihren Eindrücken, von feinem, durchdringendem Geist, von einer Reizbarkeit, die das Unglück nährt, indem es unerwartete Schlaglichter in das Gemüt wirft, wie der Widerschein einer Feuersbrunst in das nächtige Dunkel.

Hier kann der nichtigste Zufall diejenigen einander eng verbinden, die gestern sich noch völlig fremd gewesen, wie eine Minute nur, ein Wort dort oft lang verbundene Seelen trennt. Hier öffnen sich die Herzen in raschem Vertrauen, und unheilbares Mißtrauen wird im geheimen genährt. Man spielt nach dem Ausspruch einer geistreichen Frau „häufig Komödie, um die Tragödie zu vermeiden". Man läßt gern das ahnen, was man nicht auszusprechen wünscht. Die Allgemeinheiten dienen dazu, die Frage zu verschärfen, indem sie sie verstecken.

Ihre wahre Poesie, ihren eigentlichen Zauber entfaltet die Mazurka nur zwischen Polen und Polinnen. Sie allein wissen, was es bedeutet, eine Tänzerin ihrem Partner zu entführen, noch bevor er seine erste Tour durch den Saal zur Hälfte beendet, um sie alsbald zu einer Mazurka von zwanzig Paaren, das ist von zweistün-

Digitized by Google

diger Dauer, aufzufordern. Sie allein wissen, was es bedeutet, wenn er einen Platz in der Nähe des Orchesters einnimmt, dessen Lärm alle Worte zu einem leisen, mehr verstandenen als ausgesprochenen Geflüster herabstimmt; oder wenn sie befiehlt, ihren Sessel zu dem Ruhesitz der alten Damen zu rücken, die jedes Spiel der Physiognomie erraten. Nur Pole und Polin wissen, daß man in der Mazurka die Achtung des andern verlieren, oder sich seine Zuneigung erwerben kann. Aber der Pole weiß auch, daß nicht er es ist, der in diesem öffentlichen tête-à-tête die Situation beherrscht. Will er gefallen, so fürchtet, liebt er, so zittert er. In dem einen oder andern Fall, ob er nun zu blenden oder zu rühren, den Geist zu berücken oder das Herz zu bewegen hofft, immer stürzt er sich in ein Labyrinth von Reden, deren Wärme verrät, was sie sich auszusprechen hüten, die heimlich forschen, ohne jemals zu fragen, die leidenschaftliche Eifersucht atmen, ohne sie zu bekunden, die, um das Richtige zu erfahren, das Falsche verteidigen, oder das Richtige enthüllen, um sich gegen das Falsche zu sichern, ohne doch dabei die blumigen Pfade eines Ballgesprächs zu verlassen. Er sagte alles, legte zuweilen die ganze Seele und ihre Wunden bloß, ohne daß die Tänzerin, sei sie hochmütig oder kalt, zuvorkommend oder gleichgültig, sich rühmen dürfte, ihm ein Geheimnis entrissen oder Stillschweigen auferlegt zu haben.

Bei einem derartigen geistigen Versteckensspiel sind die Gedanken, wie die beweglichen Sandbänke mancher Meere, selten an derselben Stelle wieder zu finden, wo man sie verließ. Das allein würde genügen, auch dem unbedeutendsten Geplauder ein eigentümliches Relief zu geben, wie wir denn mehrere Männer dieser Nation kannten, welche die Pariser Gesellschaft durch ihr Talent zu paradoxen Wortgefechten in Staunen setzten. Jeder Pole besitzt diese Gabe in höherem oder geringerem Grade, je nachdem er an Ausbildung derselben Interesse oder Vergnügen findet. Diese unnachahmliche geistige Beweglichkeit, die ihn treibt, Wahrheit und Dichtung beständig ihr Kostüm vertauschen und wechselnd sprechen zu lassen, die beim geringsten Anlaß ein Übermaß von Geist vergeudet — wie Gil Blas, um einen Tag zu leben, ebensoviel Intelligenz verbrauchte als der König von Spanien zur Regierung

Digitized by Google

seiner Lande —, diese Beweglichkeit wirkt peinlich wie jene Spiele, in denen die unerhörte Geschicklichkeit der berühmten indischen Gaukler eine Menge spitziger und schneidiger Waffen in die Luft wirft, die beim mindesten Versehen zu Mordinstrumenten werden. Sie verbirgt und verursacht wechselweise Angst und Schrecken, wenn inmitten der drohenden Gefahren der Denunziation, der Verfolgung, des Hasses oder persönlichen Grolles, zu denen noch der Nationalhaß und die politische Gegnerschaft hinzukommen, schon an sich verwickelte Positionen durch jegliche Unvorsichtigkeit und Inkonsequenz ins Verderben geraten, oder aber in einem unbeachteten, vergessenen Individuum eine mächtige Hilfe finden können.

Ein dramatisches Interesse kann dann plötzlich aus den gleichgültigsten Begegnungen hervorgehen und jede Beziehung in einem unvorhergesehenen Lichte erscheinen lassen. Selbst auf den unbedeutendsten derselben schwebt daher eine nebelhafte Ungewißheit, die nicht gestattet, ihre Umrisse, Linien und Tragweite zu erkennen, da sie zu verwickelt, zu unfaßbar erscheinen. Furcht, Schmeichelei und Sympathie zugleich bewegen die Herzen; eine dreifache Triebfeder, die sie mit einer Wirrnis patriotischer, eitler und verliebter Gefühle erfüllt.

Was Wunder, wenn Aufregungen ohne Zahl sich in den durch die Mazurka herbeigeführten zufälligen Annäherungen konzentrieren, da sie, die leisesten Anwandlungen des Herzens mit dem Reiz der Toilette, des nächtigen Lichterglanzes, der Ballatmosphäre umgebend, selbst die flüchtigsten, entferntesten Begegnungen zur Einbildungskraft reden läßt? Könnte es wohl anders sein in Gegenwart von Frauen, welche der Mazurka eine Bedeutung geben, die zu verstehen oder nur zu erraten man sich in andern Ländern vergeblich mühen würde? Sind sie nicht eben unvergleichlich, diese polnischen Frauen? Es gibt unter ihnen manche, deren absolute Vorzüge und Tugenden sie den besten aller Zeiten und Völker verwandt zeigen. Doch derartige Erscheinungen sind selten, immer und allerwärts. Der Mehrzahl nach zeichnet sie eine abwechslungsreiche Originalität aus. Halb Alméen, halb Pariserinnen, von Mutter auf Tochter wohl das in den Harems bewahrte Geheimnis

Digitized by Google

der Liebestränke vererbend, sind sie verführerisch durch ihr asiatisches Schmachten, die Huriflammen ihrer Augen, die orientalische Indolenz, die blitzähnliche Kundgebung unsagbarer Zärtlichkeit, durch schmeichelnde und doch nicht ermutigende Gebärden, durch in ihrer Gemessenheit entzückende Bewegungen, durch ihre sich gehen lassende Haltung, welche magnetisch wirken. Sie sind verführerisch durch die Geschmeidigkeit ihres Wuchses, die nichts vom Zwang, nichts von der Unnatur der Etikette weiß, durch die Biegsamkeit ihrer Stimme, durch die plötzlichen Impulse, die an die Spontaneität der Gazelle erinnern. Sie sind abergläubisch, genußsüchtig, kindisch, leicht zu unterhalten und zu interessieren, wie die schönen und unwissenden Geschöpfe, die den arabischen Propheten anbeten; gleichzeitig aber intelligent, unterrichtet. Schnell und leicht erfassen sie, was sich nicht sehen, sondern nur erraten läßt; klug bedienen sie sich ihres Wissens, klüger noch verstehen sie auf lange, ja auf immer zu schweigen. Seltsam geübt sind sie in Erkenntnis der Charaktere, die ein einziger Zug ihnen enthüllt, ein Wort ihnen erhellt, eine Stunde ihnen überliefert.

Großmütig, unerschrocken, enthusiastisch, von exaltierter Frömmigkeit, Gefahr und Liebe liebend, von welcher letzteren sie viel fordern, ohne viel zu geben, schwärmen sie hauptsächlich für Glanz und Ruhm. Heldenmut erregt ihr Wohlgefallen, und eine große Tat fürchtet wohl keine zu teuer zu bezahlen. Gleichwohl — wir bekennen es mit schuldiger Ehrerbietung — üben viele von ihnen ihre schönsten Opfer, ihre heiligsten Tugenden im verborgenen. Und wie musterhaft auch ihr häusliches Leben sei, nimmer, so lang ihre Jugend währt (und sie ist von ebenso langer Dauer als früher Reife), vermögen weder die Leiden des inneren Lebens, noch die geheimen Schmerzen, welche ihr feuriges, nur zu leicht verwundbares Gemüt zerreißen, die wunderbare Elastizität ihrer patriotischen Hoffnungen, die jugendliche Reinheit ihrer oft getäuschten Begeisterung, die Lebhaftigkeit ihrer Empfindungen, die sie mit der Unfehlbarkeit des elektrischen Funkens mitzuteilen verstehen, zu vermindern.

Ihrer Natur, wie ihrer Lage zufolge verschwiegen, handhaben sie mit unglaublicher Gewandtheit die Waffe der Verstellung. Sie

Digitized by Google

sondieren die Seelen anderer und hüten ihre eigenen Geheimnisse so gut, daß niemand überhaupt Geheimnisse bei ihnen mutmaßt. Gerade die edelsten derselben verschweigen sie oft mit einem Stolz, der es verschmäht, sich zu offenbaren. Die innere Geringschätzung, die sie für diejenigen empfinden, welche sie nicht erraten, sichert ihnen Überlegenheit über alle, die sie zu berücken und zu beherrschen verstehen, bis sie sich eines Tages für einen Einzigen entflammen, mit dem sie dann treu, zärtlich, ergeben Verbannung, Gefängnis und Tod teilen.

Die Huldigungen, die man den Polinnen darbrachte, waren stets um so eifriger, je weniger sie selbst darnach trachteten. Sie nehmen sie hin als pis-aller, als bloßes Vorspiel, als bedeutungslosen Zeitvertreib. Was sie wollen, ist Anhänglichkeit, was sie hoffen, Hingebung, was sie verlangen, ist Vaterlandsliebe. Sie alle erfüllt ein poetisches Ideal, das sich in allen ihren Gesprächen widerspiegelt. Das fade, wohlfeile Vergnügen, zu gefallen, verschmähen sie. Sie begehren das edlere Glück, die, welche sie lieben, bewundern zu dürfen, durch sie einen Traum von Heldenmut und Ruhm verwirklicht zu sehen, der aus jedem ihrer Brüder, Geliebten, Freunde, Söhne einen neuen Vaterlandshelden macht, dessen Name widerhallt in allen Herzen, die bei den ersten Klängen der sein Gedächtnis zurückrufenden Mazurka erbeben. Diese romantische Nahrung ihrer Wünsche behauptet in der Existenz der Mehrzahl von ihnen eine Bedeutung, die sie sicher weder bei den Frauen des Morgen-, noch bei denen des Abendlandes hat.

Ein polnisches Sprichwort charakterisiert die Verschmelzung des Welt- und des Glaubenslebens mit drei Worten besser, als alle Beschreibungen vermöchten, wenn es, um ein weibliches Tugendmuster zu schildern, sagt: „Sie tanzt ebenso vortrefflich als sie betet.“ Man kann einem jungen Mädchen, einer jungen Frau kein höheres Lob spenden, als wenn man die kurze Phrase auf sie anwendet: I do tańca, i do różańca! [Sie taugt zum Tanzen wie zum Rosenkranz.] Dem echten Polen gilt die fromme, aber unwissende und anmutlose Frau, deren Reden nicht Funken sprühen, deren Bewegungen nicht wie von einem süßen Duft durchhaucht sind, nicht als magnetisch anziehendes Wesen, mag sie nun in

4*

Digitized by Google

vergoldeten Gemächern, unterm Strohdach, oder hinterm Klostergitter weilen.

Zu Chopins Zeit liebte der Mann, um zu lieben; er war bereit, für eine Schöne, die er zweimal gesehen hatte, sein Leben zu wagen, eingedenk dessen, daß die nie gepflückten, nie entblätterten Blumen am lieblichsten duften. Damals liebte der Mann, wo er sich zum Guten angespornt und durch Frömmigkeit gesegnet fand; seinen höchsten Stolz setzte er darein, Opfer zu bringen; zu großen Hoffnungen fühlte er sich begeistert durch das Mitgefühl der Frauen. Denn jegliche Zärtlichkeit der Polin durchzittert das Mitgefühl. Dem hat sie nichts zu sagen, den sie nicht zu bemitleiden vermag. Daher kommt es, daß Empfindungen, die sich anderwärts nur als Eitelkeit und Sinnlichkeit herausstellen, sich bei ihr in anderem Lichte zeigen: im Lichte einer Tugend, die, zu sicher ihrer selbst, um sich hinter die künstlichen Barrikaden ihrer Prüderie zu verstecken, es verschmäht, eine rauhe Außenseite zu zeigen, und für den Enthusiasmus, den sie einflößt, empfänglich bleibt, wie für alle Gefühle, welche sie vor Gott und den Menschen kundgeben kann.

Fürwahr, ein unwiderstehlich anziehendes, verehrungswürdiges Wesen! Balzac verherrlichte es in der antithesenreichen Schilderung: „Tochter einer fremden Welt, Engel an Liebe, Dämon an Phantasie, Kind an Glauben, Greis an Erfahrung, Mann an Verstand, Weib an Gemüt, Riesin an Hoffnung, Mutter an Schmerz, Dichterin in ihren Träumen!“[1]

Berlioz, dies Shakespearesche Genie, das alle Extreme erfaßte, mußte natürlich aus Chopins Spiel und Musik alle die darin verschlossenen poetischen Zauber herausfühlen. Er nannte sie die „göttlichen Katzenschmeicheleien“[2] dieser halbasiatischen Frauen, welche die des Okzidentes nicht ahnen. Sie sind ja zu glücklich, um das schmerzliche Geheimnis derselben zu erraten. „Göttliche Katzenschmeicheleien“ in Wahrheit, großmütig und geizig zu gleicher Zeit, geben sie das liebende Herz dem unsicheren Schwanken eines ruder- und steuerlosen Nachens preis. Mit ihnen werden

[1] Widmung von »Modeste Mignon«.
[2] »Divines chatteries«.

Digitized by Google

die Männer von ihren Müttern gehätschelt, von ihren Schwestern geliebkost, von ihren Freundinnen, Bräuten und Göttinnen bestrickt. Durch diese „göttlichen Katzenschmeicheleien“ gewinnen die Heiligen sie zum Martyrium für ihr Vaterland. Man begreift wohl, daß im Vergleich zu ihnen die Koketterie anderer Frauen plump oder geschmacklos erscheint, und daß die Polen mit gerechtem Stolz ausrufen: Niema iak polki [Nichts gleicht der Polin!][1].

Das Geheimnis dieser „göttlichen Katzenschmeicheleien“ macht diese Frauen unantastbar, teurer als das Leben. Aus ihnen schuf die dichterische Phantasie Chateaubriands während der schlaflosen Nächte seiner Jugend die Gestalt eines Dämons und einer Zauberin, als er in einer sechzehnjährigen Polin eine plötzliche Ähnlichkeit mit seiner unmöglichen Vision „einer unschuldigen und gefallenen Eva, die nichts und alles weiß, Jungfrau und Geliebte zugleich ist“, entdeckte[2]. „Ein Gemisch von Odaliske und Walküre, verschieden an Alter und Schönheit, eine wiederbelebte Sylphide . . . eine neue, vom Joch der Jahreszeiten befreite Flora[3].“ — Der Dichter bekennt, daß er, verfolgt von seinen Träumen, berauscht von der Erinnerung an diese Erscheinung, sie nicht wiederzusehen wagte. Er fühlte unbestimmt aber zweifellos, daß er in ihrer Gegenwart aufhöre, ein trauriger Réné zu sein, um nach ihrem Willen von ihr gemodelt und emporgehoben zu werden. Er war töricht genug, sich vor dieser schwindelnden Höhe zu fürchten; denn die Chateaubriands machen zwar Schule in der Literatur, aber eine Nation machen sie nicht. Der Pole scheut keineswegs die Zauberin, seine Schwester, die „neue, vom Joch der Jahreszeiten befreite Flora“. Er liebt und achtet sie, er stirbt für sie — und diese einem unvergänglichen Duft vergleichbare Liebe verhütet, daß der Schlaf der Nation zu einem ewigen werde. Um dieser Liebe willen erhält er sein Leben und bereitet somit die glorreiche Wiederauferstehung des Vaterlandes vor.

---

[1] Die ehemalige Gewohnheit, die Gesundheit der Frau, die man feierte, aus ihrem eigenen Schuh zu trinken, ist eine der originellsten Überlieferungen der enthusiastischen Galanterie der Polen.

[2] Mémoires d'outre-tombe. Ier vol. — Incantation.

[3] Idem. IIIe vol. — Atala.

Digitized by Google

Die Polin von ehedem war, als die edle Gefährtin des sieghaften Helden, eine andere, als die Polin von heute, der Trostengel des besiegten Helden, es ist. Der gegenwärtige Pole ist nicht verschiedener vom ehemaligen Polen als die moderne Polin von der der Vergangenheit. Die angesehene Patrizierin von einst glich der christlich gewordenen römischen Matrone. Jede Polin, mochte sie reich oder arm sein, am Hof oder in der Stadt leben, in Palästen oder auf dem Felde herrschen, war vornehme Frau. Sie war es mehr noch durch die Stellung, die ihr die Gesellschaft zuerkannte, als durch den Adel ihres Blutes und ihres Wappenschildes. Zwar hielten die Gesetze das ganze schwache Geschlecht (das infolge harter Lebenserfahrungen so häufig das starke wird) unter strenger Vormundschaft; selbst die „hohen und mächtigen Schloßherrinnen“ mitinbegriffen, die man białogłowe [Weißkopf] nannte; denn die verheirateten Frauen trugen das Haupt bedeckt und die Wangen von weißen, duftigen Spitzen eingerahmt — eine zivilisierte, keusche und christliche Nachahmung des barbarischen muselmännischen Schleiers. Aber ihre gesetzliche Gebundenheit und Ohnmacht, der Sitten und Empfindungen ein Gegengewicht gaben, hob sie, anstatt sie herabzusetzen, vielmehr empor, indem sie die Ruhe ihrer Seele bewahrte, die sie vom herben Kampf der Interessen unberührt ließ.

Sie konnten nicht selbständig über ihr Vermögen, ihren Willen verfügen; aber sie liefen auch keine Gefahr, sich in dieser Beziehung fortreißen und täuschen zu lassen. Das war für sie ein Vorteil von unschätzbarem Wert, dessen Ausflüchte und Hilfsmittel sie sehr wohl kannten. Hatten sie nicht die Macht, Übeles zu tun, so entschädigten sie sich für diesen durch die Verhältnisse gebotenen Zustand beständiger Überwachung durch die fast unbegrenzte Macht, welche sie im Privatleben behaupteten. Hier entfalteten sie all ihre trefflichen Eigenschaften. Die ganze Würde des Familien-, die ganze Annehmlichkeit des häuslichen Lebens war ihnen anvertraut. Hier herrschten sie unumschränkt und verbreiteten aus diesem engen Kreise heraus ihren frommen und friedlichen Einfluß auf die öffentlichen Angelegenheiten. Von frühester Jugend an waren sie ja die Gefährtinnen ihres Vaters,

Digitized by Google

der sie in seine Bestrebungen und Sorgen, in die Schwierigkeiten und Glorie der res publica einweihte; sie waren die ersten Vertrauten ihrer Brüder, oft lebenslang deren beste Freundinnen. Sie wurden für ihren Gatten, für ihre Söhne verschwiegene, treue, scharfsinnige, entschlossene Berater. Die Geschichte Polens und seiner alten Sitten stellt uns den Typus dieser mutigen und klugen Frauen dar, von denen uns England im Jahre 1683 ein glänzendes Beispiel lieferte, als Lord Russel in einem Prozeß, wo sein Kopf auf dem Spiele stand, keinen andern Anwalt als seine Gattin begehrte.

Ohne diesen antiken Typus, der ernst und sanft, doch nie trocken und eckig, innig fromm, doch niemals bigott und langweilig, freidenkend und großsinnig, aber nie krankhaft eitel ist, wäre die echte moderne Polin nicht das geworden, was sie ist. Sie fügte dem feierlich gemessenen Ideal des Großvaters noch die französische Anmut und Lebhaftigkeit hinzu, die sie bereitwillig angenommen hatte, als das unwiderstehlich Anziehende der Versailler Sitten, nachdem es in Deutschland Eingang gefunden, auch an die Weichsel kam. Wahrlich, eine verhängnisvolle Errungenschaft; denn man kann sagen: Voltaires Lehren untergruben Polen und wurden die Urheber seines Untergangs. Als sie ihre männlichen Tugenden verloren, die, wie Montesquieu sagt, die Stütze der freien Staaten sind, und die tatsächlich acht Jahrhunderte lang die Stütze Polens gewesen waren, verloren die Polen ihr Vaterland.

Die Polinnen dagegen, fester im Glauben, minder des Geldes bedürftig, dessen Wert sie nicht kannten, da sie nicht damit umzugehen gewohnt waren, durch einen angeborenen instinktiven Abscheu vor allem Unreinen weniger der Unsittlichkeit zugänglich, widerstanden besser der tödlichen Ansteckung des achtzehnten Jahrhunderts.

Polens Dichter haben nicht andern die Ehre überlassen, das Ideal ihrer Landsmänninnen in leuchtenden Farben hinzustellen. Alle haben es besungen und gefeiert; alle kannten die Geheimnisse ihrer Herzen und bebten in stiller Seligkeit vor ihren Freuden, sammelten pietätvoll ihre Tränen. Begegnet man in der Geschichte und Literatur der „vergangenen Tage“ (Zygmuntowskie czasy)

Digitized by Google

auf Schritt und Tritt der antiken Matrone dieses kriegerischen Adels, wie dem Abdruck einer schönen Kamee im Goldsand eines Flusses, über den die Fluten der Zeit dahinrauschen, so malt die moderne Dichtung die gegenwärtige Polin rührender. In erster Reihe treten die epische, königliche Figur Grażynas, das edle Profil der einsamen heimlichen Braut Wallenrods, die Rose der Dziady, die Sophie des Pan Tadeusz hervor. Von welch reizenden und rührenden Köpfen sehen wir sie umgeben! Wir begegnen ihnen auf jedem Schritt inmitten rosenumsäumter Pfade, wie sie die polnischen Schriftsteller schildern, in deren Sprache das Wort wieszcz Dichter und Seher zugleich bedeutet.

Man muß, wir sagten es schon, die Landsleute Chopins wohl näher kennen, um die Empfindungen zu verstehen, von denen seine Mazurken und viele andere seiner Kompositionen durchtränkt sind. Sie alle fast sind erfüllt von dem gleichen poetischen Liebesduft, der über seinen »Préludes«, seinen »Nocturnes«, seinen »Impromptus« schwebt. In denselben spiegeln sich alle Phasen der Leidenschaft reiner und vergeistigter Seelen wider: das reizende Spiel unbewußter Koketterie, heimliche, kaum bemerkbare Liebesregungen, launische Phantasiegebilde, kurze, kaum geboren, schon ersterbende Wonnen, schwarze Trauerrosen, oder Winterrosen, weiß wie der sie umgebende Schnee, deren Duft selbst traurig stimmt, da der leiseste Lufthauch sie entblättert; Funken ohne Widerschein, durch weltliche Eitelkeit entzündet, gleich dem Glanz faulen Holzes, das nur in der Dunkelheit leuchtet; Freuden ohne Vergangenheit und Zukunft, nur einer Zufallsbegegnung, wie der glücklichen Vereinigung zwei entfernter Gestirne, entsprungen; Täuschungen, abenteuerliche Neigungen, seltsam wie der Geschmack halbreifer Früchte, die uns behagen, während sie die Zähne stumpf machen — Gefühlsregungen, deren Stufenleiter unendlich ist, und die durch die angeborene Erhabenheit, Schönheit und Vornehmheit derer, die sie empfinden, sich zu wahrer Poesie entfalten, wenn einer der in raschen Arpeggien nur hingehauchten Akkorde plötzlich sich zu einem feierlichen Thema gestaltet, dessen feurige und kühne Modulationen von einer ewig währenden Leidenschaft zu reden scheinen.

Digitized by Google

In den zahlreichen Mazurken Chopins herrscht eine außerordentliche Mannigfaltigkeit der Motive und Eindrücke. In einzelnen glauben wir das Rasseln der Sporen zu vernehmen; in der Mehrzahl aber unterscheiden wir das leise Rauschen von Tüll und Gaze unter dem leichten Wehen des Tanzes, das Geräusch der Fächer, das Geklirr von Gold und Steinen. Einige scheinen das mit Bangigkeit gemischte Vergnügen eines Balles am Vorabend eines Angriffs zu malen. Aus dem Rhythmus des Tanzes hört man die Trennungsseufzer heraus, die sich hinter der Lust verbergen. Andere scheinen die Angst und geheimen Sorgen zu offenbaren, die selbst das heitere Festgeräusch nicht zu betäuben vermag. Zuweilen tönen unterdrückte Schrecken wieder, Befürchtungen und Ahnungen kämpfender und überdauernder Liebe, die, von Eifersucht verzehrt, sich besiegt sieht, doch nur bemitleidet, wo sie zu fluchen verschmäht. Dann ist es ein Wirbel, ein Delirium, das eine atemlose Melodie durchzieht, unterbrochen, wie der Schlag eines übervollen und vor Liebe brechenden Herzens. Weiterhin klingen ferne Fanfaren, wie Erinnerungen einer ruhmreichen Vergangenheit wider. Anderwärts ist der Rhythmus so unbestimmt, so schwebend, wie das Gefühl, mit welchem zwei Liebende einen Stern betrachten, der einsam aufging droben am Firmament.

IV.

Wir sprachen zunächst vom Tondichter und seinen Werken. Unsterbliche Gefühle klingen in ihnen wider. Bald siegend, bald besiegt rang hier sein Genius im Kampf mit dem Schmerze — diesem furchtbaren Element der Wirklichkeit, dessen Versöhnung mit dem Himmel eine Mission der Kunst ist. Alle Erinnerungen seiner Jugend, alle Entzückungen seines Herzens, alle Aufwallungen seiner stillen Leidenschaftlichkeit erscheinen hier gesammelt wie Tränen in einem Tränenkrug, und die Schranken unsrer, im Vergleich zu den seinen matteren Empfindungen und Wahrnehmungen überschreitend, drang er ins Bereich der Dryaden, Oreaden, Nymphen und Okeaniden ein. Noch bliebe uns nun übrig, Chopin als ausübenden Künstler zu betrachten, besäßen wir den traurigen

Digitized by Google

Mut dazu, vermöchten wir es, Empfindungen, die mit unseren innersten Erinnerungen verwoben sind, aus der Tiefe unsres Herzens hervorzurufen, um sie mit den geziemenden Farben zu schmücken.

Wir fühlen nicht die müßige Neigung hierzu, denn welches könnte der Erfolg unserer Bemühungen sein? Gelänge es wohl, denen, die ihn nicht gehört, den Zauber einer unaussprechlichen Poesie begreiflich zu machen? Einen Zauber, fein und durchdringend wie der exotische Duft der Verbena und Calla aethiopica, der sich nur in menschenleeren Räumen verbreitet, als schrecke er zusammen vor der lauten Menge, inmitten deren die verdichtete Luft nur noch den lebhaften Geruch vollblühender Tuberosen oder brennender Harze bewahrt.

Chopin hatte in seiner Einbildungskraft und in seinem Talent etwas, was, durch die Reinheit seiner Ausdrucksweise, durch seinen vertrauten Umgang mit der »fée aux miettes« und dem »lutin d'Argail«, durch seine Begegnungen mit „Seraphine" und „Diana", die ihm ihre vertraulichsten Klagen, ihre unausgesprochensten Träume ins Ohr raunten, an den Stil Nodiers erinnerte, dessen Werke man oftmals auf seinem Schreibtisch liegen sah. In der Mehrzahl seiner Walzer, Balladen, Scherzos ruht die Erinnerung an irgend welches flüchtige Gedicht festgebannt, zu der ihn eine dieser flüchtigen Erscheinungen begeisterte. Er idealisiert sie bisweilen derart, leiht ihnen eine so zarte, zerbrechliche Gestalt, daß sie nicht mehr unsrer Natur anzugehören, sondern sich vielmehr der Feenwelt anzunähern scheinen und uns die Geheimnisse der Undinen, der Titanias, der Ariels, der Königinnen Mab, der mächtigen und launischen Oberone, aller Genien der Luft, des Wassers und des Feuers enthüllen, die kaum minder als die Sterblichen bitteren Täuschungen und unerträglichen Sorgen unterworfen sind.

Fühlte sich Chopin von derartigen Eingebungen erfaßt, so nahm sein Spiel einen eigentümlichen Charakter an, welchem Genre im übrigen auch das von ihm ausgeführte Musikstück angehören mochte, ob der Tanzmusik oder der träumerischen, ob den Mazurken oder Nocturnes, Präludien oder Scherzos, Walzern oder Tarantellen, Etüden oder Balladen. Allem gab er eine eigenartige

Digitized by Google

Farbe, ein nicht zu beschreibendes Gepräge, einen mehr vibrierenden Pulsschlag, der das Materielle nahezu abgestreift hatte und mehr auf das Innerste des Hörers denn auf seine Sinne zu wirken schien. Bald glaubt man das Getrippel einer neckisch verliebten Peri zu vernehmen, bald hört man samtartige, in ihrem Farbenschillern an das Kleid des Salamanders erinnernde Modulationen; bald wiederum Töne tiefer Entmutigung, wie wenn die armen Seelen umsonst auf barmherzige Gebete hoffen, deren sie zu ihrer endlichen Erlösung bedürfen. Zu andern Malen hauchten seine Finger eine so düstere Trostlosigkeit aus, daß man meinte, Byrons Jacopo Foscari wieder aufleben und die Verzweiflung dessen vor sich zu sehen, der, aus Liebe zum Vaterland sterbend, den Tod der Verbannung vorzog, da er es nicht zu ertragen vermochte, Venezia la bella zu verlassen.

Bisweilen überließ sich Chopin auch burlesken Phantasien. Er beschwor gern eine Szene à la Jaques Callot herauf, voll phantastisch umherspringender, lachender und gesichterschneidender Figuren und musikalischer Späße, die von Geist und englischem humour sprühten wie ein Feuer von grünem Reisig. In der fünften Etüde wurde uns eine dieser pikanten Improvisationen aufbewahrt, wo ausschließlich die schwarzen Tasten des Klaviers berührt werden, wie die Heiterkeit Chopins nur die obersten Tasten des Geistes berührte. Stets dem feinsten Geschmack huldigend, schrak er zurück vor gemeiner Lustigkeit, grobem Gelächter, gleichwie gewisse sensitive Naturen vor dem Anblick garstiger Tiere scheu und widerwillig zurückweichen.

In seinem Spiel gab der große Künstler in entzückender Weise jenes bewegte, schüchterne oder atemlose Erbeben wieder, welches das Herz überkommt, wenn man sich in der Nähe übernatürlicher Wesen glaubt, die man nicht zu erraten, nicht zu erfassen, nicht festzuhalten weiß. Wie ein auf mächtiger Welle getragenes Boot ließ er die Melodie auf- und abwogen, oder er gab ihr eine unbestimmte Bewegung, als ob eine luftige Erscheinung unversehens einträte in diese greifbare und fühlbare Welt. Er zuerst führte in seinen Kompositionen jene Weise ein, die seiner Virtuosität ein so besonderes Gepräge gab, und die er Tempo rubato

Digitized by Google

benannte: ein geraubtes, regellos unterbrochenes Zeitmaß, geschmeidig, abgerissen und schmachtend zugleich, flackernd wie die Flamme unter dem sie bewegenden Hauch, schwankend wie die Ähre des Feldes unter dem weichen Druck der Luft, wie der Wipfel des Baumes, den die willkürliche Bewegung des Windes bald dahin, bald dorthin neigt.

Da indes diese Bezeichnung dem, der sie kannte, nichts lehrte und dem, der sie nicht kannte, ihren Sinn nicht verstand und herausfühlte, nichts sagte, unterließ Chopin später, sie seiner Musik beizufügen, überzeugt, daß, wer überhaupt Verständnis dafür habe, nicht umhin könne, das Gesetz dieser Regellosigkeit zu erraten. Alle seine Kompositionen aber müssen in dieser schwebenden, eigentümlich betonten und prosodischen Weise, mit jener morbidezza wiedergegeben werden, deren Geheimnis man schwer beikommt, wenn man ihn nicht oftmals selber zu hören Gelegenheit hatte. Er schien bedacht, diese Vortragsart auf seine zahlreichen Schüler und namentlich auf seine Landsleute zu übertragen, denen er vor andern den Hauch seiner Begeisterung mitzuteilen wünschte. Diese und zumal seine Landsmänninnen erfaßten sie mit der Gewandtheit, die ihnen für alle Gegenstände poetischer Empfindung eigen ist. Ein ihnen angebornes Verständnis für seine Gedanken befähigte sie, allen Schwankungen im Wogenspiel seiner Stimmungen zu folgen.

Chopin wußte nur zu wohl, daß er nicht auf die Menge wirkte, daß sein Spiel die Massen nicht traf, die, gleich einem Meer von Blei, nur im Feuer zu schmelzen und nicht minder schwer zu bewegen sind. Sie verlangen den mächtigen Arm einer athletischen Kraft, um in eine Form gegossen zu werden, in der das flüssige Metall plötzlich zu dem ihm vorgeschriebenen Ausdruck einer Idee, einer Empfindung wird. Chopin war sich bewußt, daß er nur in jenen leider wenig zahlreichen Kreisen vollkommen gewürdigt werden konnte, wo alle darauf vorbereitet waren, ihm überallhin zu folgen, wohin er sie führte, sich mit ihm in jene Sphären zu erheben, in die man nach der Vorstellung der Alten nur durch das Elfenbeintor der glücklichen Träume gelangt, das diamantene, in tausend buntfarbigen Feuern strahlende Pfeiler umgeben. Es ge-

Digitized by Google

währte ihm Vergnügen, dieses Tor zu übersteigen, zu dem der Genius den geheimen Schlüssel bewahrt, und über dem sich eine Kuppel wölbt, in der alle Strahlen des Prismas mit einem jener täuschenden Lichter spielen wie das des mexikanischen Opals, dessen kaleidoskopische Lichtzentren sich in einem Nebel verstecken, der sie wechselnd verhüllt und entschleiert. Durch dieses Tor öffnete er den Zugang in eine Welt, wo alles holdes Wunder, ungeahnteste Überraschung, lebendig gewordener Traum erscheint. Aber man muß zu den Eingeweihten gehören, um diese Schwelle überschreiten zu können.

Chopin flüchtete sich gern in diese Traumregionen, in die er nur auserlesene Freunde einführte. Ihm galten sie mehr als die rauhen Schlachtfelder seiner Kunst, wo man zuweilen in die Hände eines unvermuteten Siegers, eines törichten und prahlerischen Eroberers fällt, dessen Herrschaft zwar nur einen Tag lang währt, für den aber dieser eine Tag hinreicht, um ein Beet von Lilien und Asphodelien niederzumähen, um den Zugang zum geheiligten Hain Apollos zu verhindern. Während dieses Tages fühlt sich der „glückliche Soldat" zwar den Königen ebenbürtig; aber nur den Königen der Erde — und genügte dies wohl der Einbildungskraft, die mit den Gottheiten der Lüfte verkehrt und mit den Geistern, die in Wipfeln und Gipfeln wohnen?

Auf diesem Boden ist man überdies den Launen der Reklame, der Kameraderie, einer zweideutigen Mode von zweifelhafter Geburt anheimgegeben. Ist aber schon die Mode als ehrlich Geborene, als Standesperson immer eine törichte Göttin, wie vielmehr eine Mode ohne anerkannte Eltern! Fein organisierte Künstlernaturen werden sicherlich einen nur zu natürlichen Widerwillen dagegen empfinden, sich mit einem jener als Kunstprinzen verkleideten Jahrmarktsherkulesse zu messen, welche dem Virtuosen von Geblüt auf seinem Wege auflauern, wie ein Dorftölpel, der den auf edle Abenteuer ausgehenden bewaffneten Kavalier mit Stockschlägen zu überfallen bereit ist. Gleichwohl würden sie sich im Kampfe gegen einen so armseligen Gegner vielleicht weniger erniedrigt finden als durch die Nadelstiche einer feilen, handeltreibenden, industriellen Mode, der frechen Courtisane, die sich

Digitized by Google

erdreistet, den Olymp mit den Sitten des Salons belehren zu wollen. Sie möchte, die Wahnwitzige, sich selbst aus der Schale der Hebe sättigen, die, bei ihrer Annäherung errötend, bald Venus, bald Minerva um Hilfe anruft, um sie mit ihrem Blitzstrahl zu treffen. Doch vergebens! Weder streift ihr die höchste Schönheit die marktschreierische Schminke ab, noch entreißt ihr die mit voller Rüstung geschmückte Weisheit den Narrenstab, aus dem sie sich ein geteertes Strohzepter gemacht. In dieser Not bleibt der Göttin der Unsterblichkeit kein anderer Ausweg als sich von dem Eindringling aus niederer Sphäre unwillig abzukehren. Und das tut sie. Da sieht man die Schönheitsmittel sich denn alsbald ablösen von den aufgeblasenen, gemeinen Wangen, die Runzeln hervortreten, und — verjagt ist die zahnlose Alte, noch ehe sie Zeit hatte, sich verlassen zu finden.

Chopin genoß fast täglich das zwar nicht sonderlich dramatische, aber zuweilen bis zum Possenhaften komische Schauspiel des Mißgeschickes irgend eines Schützlings dieser schleichhändlerischen Mode, obwohl zu seiner Zeit die Dreistigkeit der „Unternehmer künstlerischer Reputationen", der Elefantenführer mehr oder minder merkwürdiger oder künstlicher Tiere — wie „des einzigen Produktes von Karpfen und Kaninchen" — noch weit entfernt war von der schamlosen Frechheit und der unglaublichen Verbreitung, die sie mittlerweile angenommen hat. Doch mochte auch die Kunst noch in der Kindheit liegen, die Spekulation wagte sich schon so weit heraus auf das den Musen vorbehaltene Gebiet, daß er, der ausschließlich mit ihnen verkehrte, der nächst dem verlorenen Vaterland nur sie liebte, sich nur bei ihnen über den Verlust dieses Vaterlandes tröstete, gleichsam von Furcht vor dieser gewaltigen Teufelin erfaßt wurde. Unter dem Eindruck des Widerwillens, den sie ihm einflößte, äußerte der Tondichter eines Tages zu einem ihm befreundeten Künstler, den man seitdem oftmals hörte: „Ich eigene mich nicht dazu, Konzerte zu geben; die Menge schüchtert mich ein, ihr rascher Atem erstickt, ihre neugierigen Blicke lähmen mich, ich verstumme vor den fremden Gesichtern. Aber du bist dazu berufen; denn wenn du dein Publikum nicht gewinnst, bist du imstande, es dir zu unterwerfen."

Digitized by Google

Indes auch abgesehen von der Konkurrenz mit Künstlern, die keine Künstler sind, mit Virtuosen, die auf den Saiten ihrer Violine, ihrer Harfe oder ihres Pianos tanzen, fühlte Chopin sich unbehaglich vor dem „großen Publikum", diesem Publikum von Unbekannten, von dem man nicht zehn Minuten vorher weiß, ob man es gewinnen oder unterwerfen muß; ob man es, kraft dem unwiderstehlichen Magnet der Kunst, emporreißen soll in Höhen, deren verdünnte Luft die gesunde und reine Lunge erweitert, oder ob man vielmehr die Zuhörer, die voll kleinlichen Tadelbedürfnisses herbeikamen, durch seine gigantischen, frohlockenden Offenbarungen betäuben soll. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Konzerttätigkeit weniger Chopins physische Organisation ermüdete, als vielmehr seine Reizbarkeit als Künstler herausforderte. Hinter seinem freiwilligen Verzicht auf rauschende Erfolge verbarg sich ein inneres Verletztsein. Ungeachtet eines sehr entschiedenen Bewußtseins seiner angeborenen Überlegenheit (wie es allen zu eigen ist, welche dieselbe aufs höchste entwickeln und zur Geltung bringen), entbehrte der polnische Pianist doch zu sehr des entsprechenden verständnisvollen Echos von außen, um sich dem sicheren Gefühl überlassen zu können, daß er nach seinem vollen Wert gewürdigt werde. Er hatte vom Beifall der Menge genug gesehen, um dieses zuweilen intuitive, zuweilen offen und edel empfindende, öfter noch launische, starrsinnige, halb wilde und dumme vielköpfige Ungeheuer zu kennen, das sich an dem ihm zugeworfenen bunten Glaswerk ergötzt und die kostbarsten Kleinodien nicht beachtet, das sich über Kleinigkeiten ereifert und sich durch die fadesten Schmeicheleien betören läßt. Doch seltsam genug! Chopin kannte es nur zu gut, er verabscheute es und bedurfte nichtsdestoweniger doch seiner! Er vergaß das ihm innewohnende wilde Element über den ihm sympathischen naiven Regungen, nach Art eines Kindes, das bei der Erzählung von erdichtetem Leiden und Entzücken weint und sich von ganzer Seele begeistert.

Je mehr „dieser Feinfühlige", dieser Epikuräer des Spiritualismus, der Gewohnheit entsagte, das „große Publikum" zu bändigen und ihm Trotz zu bieten, desto mehr Furcht flößte ihm dasselbe ein. Nicht um die Welt hätte er vor ihm eine Niederlage erleben

Digitized by Google

mögen bei einem jener Kämpfe, wo der Künstler, gleich einem tapfern Kämpen im Turnier, Herausforderung und Handschuh jedwedem zuwirft, der ihm die Schönheit und den Vorrang seiner Dame — das ist seiner Kunst — streitig macht. Er sagte sich vermutlich und sicher mit Recht, daß er auch als ein in weitesten Kreisen bewunderter Sieger nicht mehr geliebt und gewürdigt werden konnte, als er es bereits in jenem engen Kreise war, der sein „kleines Publikum" bildete. Und er fragte sich vielleicht nicht mit Unrecht — denn so unsicher sind eben die Meinungen, so wankelmütig die Neigungen der Menschen — ob er, erführe er eine Niederlage, nicht an der Liebe und Schätzung seiner eifrigsten Bewunderer Einbuße erleiden würde? La Fontaine sagt sehr richtig: „Die Feinfühligen sind unglücklich!"

Sich somit der Bedürfnisse bewußt, die die Natur seiner Begabung mit sich brachte, spielte er nur selten öffentlich. Außer einigen Erstlingskonzerten im Jahre 1831, in denen er sich in Wien und München hören ließ, gab er nur noch einige wenige in Paris und London. Schon aus Rücksicht auf seine Gesundheit vermochte er nicht viel zu reisen. Wiederholt erlitt er sehr gefährliche Krankheitsanfälle, in deren Folge er schwächlich blieb und der größten Vorsicht bedurfte; doch ward ihm dessenungeachtet noch manches Jahr der Frist und wieder erstarkender relativer Kraft geschenkt. Allerdings gestattete ihm seine Gesundheit nicht, sich an allen Höfen, in allen Hauptstädten Europas, von Lissabon bis St. Petersburg, bekannt zu machen. Doch würde sein Befinden ihn wenigstens nicht verhindert haben, sich da, wo er sich aufhielt, öfter hören zu lassen. Seine zarte Konstitution war eben weniger ein Grund als ein Vorwand zur Verzichtleistung, um immer erneuten Fragen und Aufforderungen aus dem Weg zu gehen.

Warum sollten wir es nicht bekennen? Bekümmerte es Chopin, daß er an jenen öffentlichen und feierlichen Künstlerwettkämpfen nicht teilnahm, wo des Volkes Jubelruf den Triumphator grüßt; bedrückte es ihn, daß er sich von ihnen ausgeschlossen sah, so geschah dies darum, weil er das, was er besaß, nicht hoch genug anschlug, um über das, was er nicht besaß, heiter hinwegzugehen. Obgleich durch das „große Publikum" eingeschüchtert, bemerkte

Digitized by Google

er wohl, daß dieses, indem es sein eigenes Urteil ernsthaft nahm, auch andere zwang, es also zu nehmen; während das „kleine Publikum", die Salonwelt, sich als ein Richter bezeugt, der damit anfängt, seine eigene Autorität nicht anzuerkennen, der heute seinen Göttern Weihrauch streut und sie morgen verleugnet. Die Exzentrizitäten des Genies fürchtet es, vor den Kühnheiten einer großen, überlegenen Individualität, einer großen Seele zieht es sich zurück, da es sich nicht sicher genug fühlt, um diejenigen herauszuerkennen, welche hierzu durch das innere Gebot einer Inspiration berechtigt sind, die ihren eigenen Weg geht und dabei ohne Zögern alle zurückstößt, die nur kleinen Leidenschaften frönen und unter dem leeren Anschein der Außerordentlichkeit kein höheres Ziel anstreben als Gelderwerb und eine behäbige Versorgung für die Zukunft.

Die Salonwelt unterscheidet diese so verschiedenen, einander völlig antipodisch gegenüberstehenden Persönlichkeiten nicht, weil sie sich nicht die Mühe nimmt, selbständig zu urteilen, ohne die Vormundschaft des Feuilletonisten, der, wie der Gewissensrat die religiösen Meinungen, die künstlerischen Meinungen dirigiert. Sie unterscheidet die mächtige Bewegung, den Sturm und Drang der Gefühle, mit dem jene den Ossa auf den Pelion türmen, um zu den Sternen emporzusteigen, nicht von den Äußerungen niedriger Eigenliebe, egoistischer Selbstgefälligkeit und verächtlicher Wohldienerei, die dem vornehmen Laster der unmoralischen Mode, der herrschenden Sittenlosigkeit huldigt. Sie unterscheidet die Einfachheit großer Gedanken, die keiner gesuchten „Effekte" bedürfen, nicht von den verjährten Konventionalitäten eines Stils, der seine Zeit erfüllt hat, und über den nun die alten Weiber das Wächteramt führen, in Ermangelung eines verständnisvollen Auges, das den unaufhörlichen Wandlungen der Kunst zu folgen versteht.

Um sich die Sorge zu sparen, die Gedanken und Empfindungen des Künstlers, dessen Stern am Firmament der Kunst aufzugehen scheint, mit Sachkenntnis zu würdigen; um der Mühe zu entgehen, es mit der Kunst ernst zu nehmen, damit man die Versprechungen, welche die jungen Leute mit sich bringen, und die Eigenschaften,

Digitized by Google

welche sie zur Verwirklichung derselben befähigen, mit einigem Verständnis zu beurteilen vermöge, unterstützt, oder vielmehr protegiert man in den Salons hartnäckig nur die schmeichlerische Mittelmäßigkeit. Von ihr hat man ja keine in Verlegenheit setzende Neuerung, keine Genialität zu gewärtigen; sie darf man von oben herab behandeln, sie nach Belieben auch mißhandeln, da man hier weder einen lästigen Fehler noch einen unauslöschlichen Glanz zu fürchten braucht.

Dies vielgepriesene „kleine Publikum" hat wohl die Macht, einen Ruf in Umlauf zu setzen; doch ein solcher Ruf von vielleicht berauschendem Zauber hat nicht mehr Realität denn eine Stunde des Rausches, wie ihn der moussierende Trank erzeugt, welchen man in Kaschmir aus Rosen- und Nelkenblättern bereitet. Ein solcher Ruf ist ein ephemeres, armseliges Ding, ohne Dauer, ohne wirkliches Leben, immer bereit, sich zu verflüchtigen, da er den Grund seines Daseins nicht kennt und oft auch tatsächlich eines solchen entbehrt. Das „große Publikum" dagegen, das häufig auch nicht weiß, wie und warum es sich ergriffen, durchschauert, elektrisiert, „gepackt" — wie der entzückte Plebejer sagt — fühlt, schließt wenigstens die „Leute vom Handwerk" ein, welche wissen, was sie sagen und warum sie es sagen, solange die Tarantel des Neides sie nicht gestochen hat und sie, wie die böse Fee in Perraults Märchen, nicht bei jedem Worte die Schlangen und Kröten der Lüge ausspucken, statt der feinen Perlen und duftenden Blumen der Wahrheit, wie dies die edle Frau Justitia gebieten würde.

Nicht ohne geheime Betrübnis schien Chopin sich oftmals zu fragen, bis zu welchem Grad die Elite der Gesellschaft ihm durch ihre diskreten Beifallsbezeigungen die Menge und Massen ersetzte, von denen er sich freiwillig abkehrte? Wer in seinem Antlitz zu lesen wußte, konnte erraten, wie häufig er bemerkte, daß unter all den schönen, wohlfrisierten Herren, unter all den schönen und geschmückten Damen ihn keines verstand. Und war er nicht noch viel weniger dessen sicher, ob die geringe Zahl derer, die ihn verstanden, ihn auch recht verstand? Ein Mißbehagen bemächtigte sich infolgedessen seiner, das ihm selbst, mindestens nach seiner wahren Quelle, vielleicht unklar blieb, aber heimlich an ihm nagte.

Digitized by Google

Fast verletzt sah man ihn durch Lobpreisungen, die hohl oder falsch an sein Ohr klangen. Da die, welche er mit Recht beanspruchen durfte, ihm nicht in reicher Fülle zuströmten, war er geneigt, vereinzelte Huldigungen beleidigend zu finden, wenn sie, nicht vom rechten Verständnis getragen, den wesentlichen Punkt nur durch Zufall berührten — was der feine Blick des Künstlers selbst unter den Spitzen des feuchten Taschentuches und unter den koketten rhythmischen Bewegungen des Fächers zu unterscheiden wußte.

Aus den höflichen Phrasen, mit denen er, gleich vergoldetem aber lästigem Staub, häufig die Komplimente abschüttelte, die ihm so unnatürlich erschienen wie die auf Draht gebundenen Blumen der Buketts, welche die hübschen Hände nur mühsam umfaßten, konnte man mit geringem Scharfsinn erkennen, daß ihn weder Quantität noch Qualität des empfangenen Beifalls befriedigten. Er zog demgemäß vor, in der Einsamkeit seiner inneren Betrachtungen, seiner poetischen Phantasien und Träume ungestört zu sein. Viel zu bewandert in witzigen Ausfällen, selbst ein zu geistreicher Spötter, um dem Sarkasmus eine Blöße zu bieten, gab er sich nicht etwa als verkanntes Genie. Unter scheinbarer Befriedigung und liebenswürdiger Freundlichkeit verbarg er die Wunde, die seinem berechtigten Stolze geschlagen worden war, so völlig, daß man deren Existenz kaum bemerkte. Nicht mit Unrecht dürfte man jedoch die sich allmählich steigernde Seltenheit der Gelegenheiten, bei denen er sich zum Spielen bewegen ließ, mehr noch dem Wunsche beimessen, Huldigungen zu fliehen, die ihm nicht den schuldigen Tribut eintrugen, als seiner zunehmenden Körperschwäche, die ja durch sein andauerndes häusliches Spiel, wie durch die Unterrichtsstunden, die er beständig erteilte, auf nicht minder harte Proben gestellt wurde.

Zu bedauern ist es, wenn die zweifellosen Vorteile, die für den Künstler daraus erwachsen sollten, daß er nur ein gewähltes Publikum kultiviert, solchergestalt durch den zu sparsamen Ausdruck der Sympathien des letzteren und den vollständigen Mangel eines wahren Verständnisses für das Wesen des Schönen an sich, wie für die Mittel, die dasselbe offenbaren und somit die Kunst aus-

Digitized by Google

machen, vermindert werden. Die Wertschätzung des Salons ist nur ein „ewiges Ungefähr“, wie Sainte-Beuve in einem seiner von witzigen Einfällen übersprudelnden Feuilletons sagt, die an jedem Montag seine Leser ergötzten. Die feine Welt sucht, da sie keine Wurzel in vorhergegangener Erkenntnis, keinen Halt und keine Zukunft in einer aufrichtigen und dauernden Teilnahme hat, nur oberflächliche Eindrücke, so flüchtiger Natur, daß man sie mehr physische als moralische nennen kann. Zu beschäftigt mit den kleinen Tagesinteressen, mit politischen Vorkommnissen, den Erfolgen hübscher Frauen, den Bonmots auf Wartegeld gesetzter Minister oder müßiger Mißvergnügter, mit einer eleganten Heirat, mit Kinderkrankheiten oder zarten Liaisons, mit Lästereien, die man als Verleumdung, oder Verleumdungen, die man als Lästerei behandelt, begehrt die große Welt in der Tat von Poesie und Kunst nichts weiter als Aufregungen, die wenige Minuten währen, die sich im Laufe eines Abends erschöpfen und am andern Morgen vergessen sind.

So hat die große Welt am Ende nur Künstler zu beständigen Tafelgenossen, die um so eingebildeter und unterwürfiger sind, als sie des Stolzes und der Geduld ermangeln. Sich an ihnen den Geschmack verderbend, verliert sie allmählich die Originalität und ursprüngliche Natürlichkeit ihres Empfindens und infolgedessen auch das rechte Auffassungsvermögen für das Was? und Wie? echt künstlerisch-poetischen Ausdruckes. Welch hohen Rang sie daher auch behaupte, die hohe Poesie, die hohe Kunst thronen doch über ihr! In den mit rotem Damast behangenen Gemächern friert die Kunst, sie schwindet dahin in den goldgelb oder bläulich schimmmernden Salons. Das empfand wohl jeder wahre Künstler, obgleich nicht alle sich davon Rechenschaft zu geben wußten. Ein Virtuos von einigem Ruf, der, mit den Veränderungen des geistigen Thermometers je nach den verschiedenen gesellschaftlichen Kreisen mehr als andere vertraut, diese immer frische, zuweilen eisige, ja den Gefrierpunkt erreichende Temperatur wohl kannte, sagte öfters: „Bei Hofe muß man kurz sein.“ [A la cour il faut être court.] Und unter Freunden fügte er hinzu: „Es handelt sich ja gar nicht darum, uns zu hören, sondern nur darum,

Digitized by Google

uns gehört zu haben! . . Was wir sagen ist gleichgültig, wenn nur der Rhythmus bis in die Fußspitzen dringt und die angenehme Vorstellung eines vergangenen oder zukünftigen Walzers hervorruft."

Ist der Künstler seiner einsamen Inspiration einmal entrissen, so kann er sie nur durch den mehr als aufmerksamen, lebendigen und belebenden Anteil wiedergewinnen, den seine Zuhörer dem Edeln, was er empfindet, dem Weihevollen, was er erstrebt, dem Erhabenen, was er träumt, dem Göttlichen, was er erkennt, entgegenbringen. Soll er ganz auf der Höhe sein, soll er sich über sich selbst erheben, soll er seine Zuhörer, begeistert und erleuchtet durch das göttliche Feuer, l'estro poetico, mit sich emportragen, so muß er fühlen, daß er die, die ihn hören, bewegt und erschüttert, daß seine Empfindungen verwandte Saiten in ihnen berühren, daß er sie auf seinem Wanderfluge ins Unendliche mit sich fortreißt, wie der Führer geflügelter Scharen, dem, wenn er zum Aufbruch mahnt, die Seinigen alle nach schöneren Gestaden folgen.

Ein richtiges Vorgefühl leitete den Grafen Joseph de Maistre, als er den „aufgeklärten Patrizier" als geeigneten Richter im Reiche des Schönen bezeichnete. Nur ließ er seinen Gedanken unvollständig. Die Aristokratie als solche hat keineswegs die soziale Aufgabe, nach englischer Weise Glossen über Homer, Monographien über diesen vergessenen arabischen Dichter oder jenen wiederaufgefundenen Troubadour zu verfassen; oder gründliche Studien über Phidias, Apelles, Michel Angelo, Raphael, eingehende Nachforschungen über Josquin des Près, Orlando di Lasso, Monteverde, Feo usw. anzustellen. Ihr Vorrecht besteht vielmehr darin, die ihre Zeit erfüllende Begeisterung, die dem gegenwärtigen Geschlecht eigenen Bestrebungen, Schmerzen und Empfindungen, welche ihren eindringlichsten und weitesttragenden Ausdruck in den Akzenten des Musikers oder Dramatikers, den Visionen des Malers und Bildhauers finden, eigenhändig zu leiten. Sie vermag sich diese Leitung freilich nur zu erhalten, wenn sie zur wahren Vorsehung von Poesie und Kunst wird. Eben darum aber auch dürfte sie die Protektion, die sie dem Künstler und Dichter schuldet, nicht dem zufälligen Geschmack eines jeden überlassen. Sie müßte

Digitized by Google

Männer in ihrer Mitte haben, die nicht minder als mit der Geschichte ihres Landes, ihrer Familie und verschiedener Wissenschaften mit der der schönen Künste, mit ihren Epochen und Stilen, ihren Umwandlungen und Kämpfen vertraut wären, damit dem vornehmen Mann bei der kürzesten Unterhaltung mit einem Künstler nicht allerhand artistisch-orthographische Fehler, naive, gegen Syntax und Grammatik schlimm verstoßende Betrachtungen entschlüpfen; — eine Gefahr, der er gewöhnlich nur dadurch entgeht, daß er sich hinter eine Unbedeutendheit verschanzt, die den Künstler nur noch mehr reizt.

Eine geheiligte Tradition auch müßte es dem Patriziat zum Gesetz machen, all die kleinen, wohlfeilen künstlerischen Erzeugnisse, welche in Form banaler Lieder, seichter Klavierkompositionen, bunter Photographien, schlechter Bilder und Skulpturen, gemalter, steinerner, gesungener und gespielter Spielereien zur Unehre der Künstler selber fabriziert werden, zu verachten und, sie in niedrigere Sphären verweisend, aus seinen Häusern zu verbannen, deren Portal ein hundertjähriges Wappen schmückt. Eine verständige Tradition müßte es ihm zur Pflicht machen, sich nur in der edelsten Kunstrichtung zu gefallen; nur die Dichter und Künstler zu beschützen, welche die heldenmütigsten und zartesten, die reinsten und selbstlosesten Empfindungen, kurz alles das zum Ausdruck bringen, was die Seele in jene höheren, durchgeistigteren Regionen emporträgt, die über den eigennützigen und epikuräischen Vorurteilen erhaben sind, welche die Pflege materieller oder spezieller Interessen in anderen Gesellschaftsklassen erweckt und nährt. Ja sogar in denen der Wissenschaft, wo die Leidenschaften nicht immer die Ungerechtigkeiten der Reizbarkeit und die Gelüste ungezügelter Eitelkeit genügend zurückweisen, um zu den erhabeneren und reinen Sphären der hohen Poesie und Kunst zu gelangen.

Ferner müßte das Patriziat sich von dem törichten Joch der Mode frei machen, deren unedle Abkunft es nicht zu kennen vorgibt, und deren unnatürlichen Despotismus es in seinen extravaganten „Kostümen“, seinen trivialen Belustigungen, seinen jeder Vornehmheit baren Manieren, die keinen Unterschied mehr zwischen

Digitized by Google

denen der „guten Bürger von Paris“ erkennen lassen, ohne Murren, ja mit Bereitwilligkeit erträgt. Es müßte endlich, sich zu der ihm zukommenden Höhe erhebend, sein angeborenes Recht, „den Ton anzugeben“, wieder aufnehmen, um in der Tat den „guten Ton“ einzuführen, dessen Wesen es ist, Achtung und Ehrerbietung vor denjenigen einzuflößen, die zu denken und zu urteilen verstehen; gleichzeitig aber Panurgs großer Schafherde von Salon-Nullen, denen bereitwillige Bewunderer und einträgliche Renten zu Gebote stehen, eine Richtschnur zu geben.

Doch wäre es bei Chopin auch anders gewesen, als es tatsächlich der Fall war, hätte er in jenen berühmten Salons, wo nur der gute Geschmack herrschen soll, in jenen höchsten Kreisen, deren Glieder sich einbilden, aus anderem Ton als die übrigen Sterblichen geformt zu sein, das ihm gebührende volle Maß von Huldigungen und Bewunderung empfangen; hätte er, wie so viele andere, vor allen Nationen, in allen Zonen seine glänzenden Triumphe gefeiert; wäre er von Tausenden gerührter Zuhörer statt nur von Hunderten gekannt und anerkannt worden: wir würden uns doch nicht bei diesem Teil seiner Laufbahn aufhalten, um deren Erfolge aufzuzählen.

Was gelten Blumen dem, dessen Stirn nach unsterblichem Lorbeer verlangt? Vorübergehende Sympathien, gelegentliche Lobspenden sind kaum des Nennens wert angesichts eines Grabes, das reicheren Ruhm heischt. Chopins Schöpfungen sind berufen, fernen Völkern und Zeiten die Freuden und Tröstungen, all die wohltuenden und erhebenden Empfindungen zuzuführen, welche die Werke der Kunst in den leidenden und kranken oder gläubig ausharrenden Gemütern erwecken, denen sie gewidmet sind. Sie bilden solchergestalt ein stetes Band zwischen den höher angelegten Naturen, die, in welcher Epoche oder in welchem Erdenwinkel sie auch lebten, von ihren Zeitgenossen in ihrem Schweigen wie in ihrem Reden mißverstanden wurden.

„Es gibt verschiedene Kränze“, sagt Goethe; „es gibt selbst solche, die man bequem während eines Spazierganges pflücken kann!“ Diese können wohl für einige kurze Augenblicke durch ihre balsamische Frische entzücken; doch dürfen wir sie nicht mit denen

Digitized by Google

vergleichen, die Chopin durch unablässige Arbeit, durch ernste Kunstliebe und schmerzliches Durchleben der so schön von ihm dargestellten Gemütsbewegungen sich mit schweren Mühen erworben hat. Nicht mit kleinlicher Gier trachtete er nach jenen billigen Kränzen, mit denen mancher von uns sich bescheiden genug brüstet. Als ein reiner, großsinniger, guter und mitfühlender Mensch, den die edelste aller irdischen Empfindungen: die Vaterlandsliebe, beseelte, hat er gelebt; als ein geweihter Schatten alles dessen, was Polen an Poesie besitzt, wandelte er unter uns; — darum hüten wir uns, seinem Gedächtnis die gebührende Ehrerbietung schuldig zu bleiben! Nicht Gewinde künstlicher Blumen laßt uns ihm flechten! Nicht vergängliche Kränze niederlegen auf sein Grab! Erheben wir unsere Gefühle angesichts dieses Sarges!

Wir alle, die wir zum Künstlertum „von Gottes Gnaden" berufen, zu Verkündern des ewig Schönen von der Natur auserwählt wurden, die wir durch Eroberungs- wie durch Geburtsrecht unsres geweihten Amtes walten, sei es, daß unsere Hand den Marmor oder die Bronze gestaltet, daß sie den glänzenden Pinsel oder den schwarzen Stichel führt, der langsam seine Linien für die Nachwelt eingräbt, sei es, daß sie über die Tasten gleitet oder mit dem Dirigentenstab den Orchestermassen gebietet, daß sie den Urania entliehenen Kompas des Architekten, oder Melpomenes blutgetränkte Feder, oder Polyhymniens tränenfeuchte Rolle, oder die von Wahrheit und Gerechtigkeit gestimmte Leier Klios hält: lernen wir von ihm, den wir verloren, alles von uns zu weisen, was nicht den höchsten Bestrebungen der Kunst gilt, und unsere ganze Kraft auf Ziele zu richten, die die Woge des Tages nicht spurlos hinwegspült! Entsagen wir in der traurigen Zeit künstlerischer Seichtheit und Verderbtheit, in der wir leben, auch für uns selber allem, was der Kunst unwürdig ist, was nicht die Bedingungen der Dauer, nichts vom Wesen der ewigen idealen Schönheit in sich trägt, deren leuchtenden Glanz die Kunst zu verbreiten hat, damit sie selber leuchte und glänze!

Gedenken wir des alten Gebetes der Dorier, dessen einfache Formel von so frommer Poesie erfüllt war, wenn sie die Götter

Digitized by Google

anflehten, ihnen „das Gute durch das Schöne“ zu spenden! Anstatt uns so sehr zu mühen, die Menge anzuziehen und ihr um jeden Preis zu gefallen, bestreben wir uns lieber gleich Chopin, ein himmlisches Echo dessen, was wir empfunden, geliebt und gelitten, zurückzulassen! Lernen wir endlich von ihm und seinem Beispiel, uns das abzufordern, was der Kunst und uns selber in ihrem mystischen Reich zur Ehre gereicht; nicht aber, ohne Achtung vor der Zukunft, um die wohlfeilen Kränze der Gegenwart zu werben, die, kaum gesammelt, schon verwelkt und vergessen sind! . . .

Statt ihrer wurden die schönsten Palmen, die der Künstler bei Lebzeiten empfangen kann, durch gefeierte Kunstgenossen in Chopins Hände gelegt. Enthusiastische Bewunderung ward ihm von einem noch ausschließlicheren Publikum als dem der musikalischen Aristokratie, deren Salons er besuchte, dargebracht. Es bestand aus einer Gruppe berühmter Namen, die sich vor ihm neigten, wie Könige verschiedener Reiche, welche sich versammeln, um einen ihresgleichen zu feiern, um in die Geheimnisse seiner Macht eingeweiht zu werden und die Herrlichkeit seiner Schätze und Lande, die Werke seiner Schöpfung zu betrachten. Sie zollten ihm voll und ganz den schuldigen Tribut. Wie konnte es auch anders in Frankreich sein, dessen Gastfreundschaft mit so feinem Takt den Rang seiner Gäste unterscheidet?

Die hervorragendsten Geister von Paris begegneten sich häufig in Chopins Salon. Wenn auch nicht in jenen periodisch wiederkehrenden phantastischen Künstlervereinigungen, wie sie die müßige Einbildungskraft gewisser zeremoniös gelangweilter Zirkel sich vorstellt, und wie sie doch nie existierten, da Frohsinn, Aufgelegtheit und Begeisterung niemandem und wohl am wenigsten dem wahren Künstler zu festgesetzter Stunde kommen. Alle leiden sie ja mehr oder weniger an der „heiligen Krankheit“, verletztem Ehrgeiz, oder menschlicher Ohnmacht, deren Betäubung und Lähmung sie erst abschütteln, deren Schmerzen sie vergessen müssen, um sich an jenen Feuerwerkspielen zu zerstreuen, durch die sie sich auszeichnen, und die das Staunen der gaffenden Menge erregen, wenn sie von weitem ein buntes bengalisches Licht, eine Flammenkaskade,

Digitized by Google

einen harmlosen feurigen Drachen erblickt, ohne doch den Geist zu verstehen, der sie hervorrief.

Leider sind Frohsinn und Aufgelegtheit auch bei Dichter und Künstler dem Zufall unterworfen. Einige Bevorzugte unter ihnen haben allerdings die glückliche Gabe, ihr inneres Mißbehagen zu überwinden, sei es, um ihre Last leichter zu tragen und mit ihren Reisegefährten über die Beschwerden des Weges zu scherzen, oder sei es, um eine milde Heiterkeit zu bewahren, die als Pfand der Hoffnung und des Trostes die Traurigsten belebt, die Mutlosesten aufrichtet und ihnen, solange sie in dieser linden Atmosphäre verweilen, eine Freiheit des Geistes verleiht, die um so leichter überschäumt, je mehr sie mit ihrer gewohnten Bekümmernis und Übellaunigkeit kontrastiert. Doch die allzeit offenen und heiteren Naturen sind Ausnahmen, sie bilden die schwache Minderheit. Die große Überzahl der mit Einbildungskraft Begabten, der allen Eindrücken leicht Zugänglichen und dieselben künstlerisch Gestaltenden bleibt unberechenbar in allen Dingen, zumal bezüglich der Heiterkeit.

Chopin gehörte im Grunde weder zu denen, die beständig aufgelegt sind, noch zu denen, die die Aufgelegtheit anderer beständig anzuregen wissen. Aber er besaß jene angeborene Grazie des polnischen Bewillkommnens, die den, der Besuche empfängt, nicht allein den Gesetzen und Pflichten der Gastfreundschaft unterwirft, sondern ihn auch nötigt, allen Rücksichten auf die eigene Person zu entsagen, um sich den Wünschen und Neigungen seiner Gäste anzupassen. Man kam gern zu ihm, weil man sich bei ihm überaus wohl und behaglich fühlte. Man fühlte sich aber so wohl, weil er seine Gäste gleichsam zu Herren seines Hauses machte, sich selbst und alles, was er besaß, zu ihren Diensten stellte. Er tat dies mit jener rückhaltlosen Freigebigkeit, die selbst der einfache Bauer slawischer Rasse nicht verleugnet, wenn er, eifriger noch als der Araber unter seinem Zelt, Gäste in seiner Hütte bewirtet und das, was seinem Empfang an Glanz abgeht, durch einen Sinnspruch ersetzt, den auch der Reiche nach dem üppigsten Gastmahl nicht zu wiederholen versäumt: »Czym bohat, tym rad!« Vier Worte, deren Sinn dahin lautet: „Mein ganzer bescheidener

Digitized by Google

Besitz gehört Euch![1]". Dieser Spruch wird mit der eigenen nationalen Anmut und Würde von jedem Hausherrn, der die umständlichen aber romantischen Gewohnheiten der alten polnischen Sitten beibehält, zu seinen Gästen gesprochen.

Kennt man die gastfreundlichen Gebräuche seines Vaterlandes, so gibt man sich besser von alledem Rechenschaft, was unseren Zusammenkünften bei Chopin die Ungezwungenheit und reizvolle Belebtheit gab, die keinen faden oder bitteren Nachgeschmack hinterläßt und keine Reaktion übler Laune hervorruft. Obgleich er sich schwer von der Welt heranziehen ließ und noch weniger geneigt war, sie zu empfangen, legte er eine liebenswürdige Zuvorkommenheit an den Tag, wenn man ihn in seinem Hause aufsuchte. Während er sich scheinbar um niemanden bekümmerte, gelang es ihm, jeden auf die ihm angenehmste Weise zu beschäftigen und ihm einen Beweis seiner Höflichkeit und Dienstfertigkeit zu geben.

Es galt eine fast misanthropische Abneigung zu überwinden, bevor man Chopin dahin vermochte, sein Haus und sein Klavier wenigstens seinen näheren Freunden zu öffnen, die ihn dringend darum angingen. Mehr als einer der Beteiligten erinnert sich ohne Zweifel noch der ersten, trotz seines Sträubens bei ihm improvisierten Abendgesellschaft, als er noch in der Chaussée-d'Antin wohnte. Sein Zimmer, darin man ihn plötzlich überfiel, war nur von einigen Kerzen erleuchtet, die an einem Pleyelschen Flügel brannten, welche Instrumente er wegen ihres silbernen, ein wenig verschleierten Klanges und leichten Anschlags besonders liebte. Ihm entlockte er Töne, die einer jener Harmonikas anzugehören schienen, welche die alten Meister durch Vermählung von Kristall und Wasser so sinnreich konstruierten, und deren poetisches Monopol das romantische Deutschland bewahrt.

---

[1] Der Pole behält in seinem Höflichkeitsformular die Übertreibungen der orientalischen Sprache bei. Der Titel „sehr mächtiger" und „sehr erleuchteter Herr" (Jasnie Wielmożny, Jasnie Oswiecony Pan) sind noch jetzt gebräuchlich. Im Gespräch redet man einander mit „Wohltäter" (Dobrodzij) an, und der übliche Gruß zwischen Männern oder Mann und Frau lautet: „Ich lege mich Ihnen zu Füßen" (padam do nóg). Dagegen ist der des Volkes von antiker Feierlichkeit und Einfachheit: „Ehre sei Gott!" (Slawa Bohu.)

Digitized by Google

Die dunkel gelassenen Ecken schienen den Raum bis ins Grenzenlose auszudehnen; es war, als ob er in der Finsternis zerflösse. Im Halbdunkel nahmen die lichten Möbel gespenstische Formen an. Das um den Flügel konzentrierte Licht fiel auf das Parkett. Gleich einer sich ergießenden Welle glitt es darüber hin und vereinigte sich dem unruhigen Leuchten des Kaminfeuers, das zuweilen in rotgelben Flammen aufflackerte und sich zur Gestalt neugieriger Gnomen zu verdichten schien, die die Laute ihrer Sprache herbeilockten. Nur ein einziges Porträt, das eines Pianisten, eines ihm sympathischen und ihn bewundernden Freundes, der diesmal gegenwärtig war, schien eingeladen, der beständige Zuhörer der auf- und abflutenden Töne zu sein, die singend und träumend, seufzend und grollend auf den Tasten des Instrumentes erstarben, neben dem es seinen Platz hatte. Durch ein geistreiches Spiel des Zufalls strahlte der Spiegel, um es vor unsern Augen zu verdoppeln, nur das schöne Oval und die blonden Seidenlocken der Gräfin d'Agoult wider, die so viele Maler abbildeten, und die auch der Kupferstich für die Verehrer ihrer eleganten Feder vervielfältigte.

In dem Lichtkreise rings um den Flügel unterschied man mehrere Köpfe von außergewöhnlicher Bedeutung. Heine, der trübsinnigste der Humoristen, lauschte mit dem Anteil eines Landsmannes Chopins Erzählungen über das geheimnisvolle Land, in dem auch seine ätherische Phantasie gern verweilte, und dessen liebliche Gefilde sie durchstreift hatte. Chopin und er verstanden sich schon mit halb ausgesprochenen Worten und Tönen. Der Musiker beantwortete in seiner Sprache die leise gestellten Fragen des Dichters nach den unbekannten Regionen, von denen er Kunde begehrte; nach der „lächelnden Nymphe“[1], von der er hören wollte, ob sie „noch immer ihr grünliches Haar so reizvoll kokett mit dem Silberschleier umhülle?“ Vertraut mit dem Geplauder und der galanten Chronik jenes Reichs, verlangte er zu wissen, „ob der Meergott mit langem weißen Bart die widerspenstige Najade noch immer mit seiner lächerlichen Liebe verfolge?“ Bekannt mit all der feenhaften Herrlichkeit, die man „da unten“ schaut, fragte

[1] Heine, Salon. Chopin.

Digitized by Google

er: „ob die Rosen dort noch immer in so stolzem Feuer erglühten, ob die Bäume im Mondenschein noch immer so harmonisch rauschten?"

Chopin antwortete. Nachdem sie sich lange und vertraulich von den Reizen dieses luftigen Reichs unterhalten, versanken sie in trübes Schweigen, vom Heimweh übermannt, das Heine heimsuchte, als er sich dem holländischen Kapitän des „Geisterschiffes" verglich, das mit seiner Mannschaft ewig umhertreiben muß auf den kalten Wogen. „Vergebens nach den Gewürzen, den Tulpen, Hyazinthen, Meerschaumpfeifen und holländischen Porzellantassen sich sehnend, ruft er aus: „„„Amsterdam, Amsterdam! Wann sehen wir dich wieder?"" während der Sturm im Takelwerk heult und ihn bald dahin, bald dorthin wirft über dem wässerigen Höllenschlund." — „Ich begreife", fügt Heine hinzu, „die Verzweiflung, mit der der unglückliche Kapitän eines Tages in die Worte ausbrach: „„„O, sollte ich je nach Amsterdam zurückkehren, so will ich lieber ein Prellstein an einer seiner Straßenecken werden, als diese Straßen jemals wieder verlassen!"" Armer van der Decken! Sein Ideal war Amsterdam!" . . .

Heine glaubte auf Haaresbreite die Leiden und Erfahrungen des „armen van der Decken" während seiner end- und rastlosen Fahrt über den Ozean zu kennen, der seine Krallen in das unverwüstliche Gewände seines Schiffes hineingrub und es festgebannt hielt an seinen schwankenden Grund mit unsichtbarem Anker, dessen Kette der kühne Seemann nicht zu finden und zu zerbrechen vermochte. War der satirische Dichter aufgelegt, so erzählte er uns von den Schmerzen und Hoffnungen, den verzweifelten Qualen der Unglücklichen, die dies unselige Schiff bewohnten. Er selbst hatte ja seine fluchbeladenen Planken unter Führerschaft einer verliebten Undine betreten, die an Tagen, wo der Gast ihres Korallenhains und Perlmutterpalastes sich noch mürrischer und beißender als gewöhnlich vom Lager erhob, ihm zur Erheiterung irgend ein Schauspiel bot, das dessen würdig war, der reichere Wunder noch zu träumen verstand, als ihr Königreich umschloß.

Von solch gefeitem Kiele getragen, durchschifften Heine und Chopin gemeinsam die Polarkreise, wo das Nordlicht, die strahlende

Digitized by Google

Leuchte der langen Nächte, seinen weiten Lichtkreis in den riesigen Stalaktiten des ewigen Eises spiegelt; die Tropen, wo während der kurzen Dunkelheit des Zodiakallichts wundersamer Glanz den brennenden Sonnenschein ersetzt. Sie durchzogen im Fluge die Breiten, wo das Leben verkümmert und wo es sich rasch verzehrt, und lernten unterwegs all die Himmelswunder kennen, welche die Bahn der Seefahrer bezeichnen, die kein Hafen erwartet. Von ihrem steuerlosen Schiffe aus betrachteten sie die zahllosen Sternbilder, von den beiden Bären, die den nördlichen Himmel beherrschen, bis zu dem prächtigen Kreuz des Südens, wonach sich zu Häupten und Füßen die Wüste des Südpols zu dehnen beginnt, die dem Auge nur noch einen öden, lichtlosen Himmel über uferlosen Meeresfluten zeigt. Zuweilen verfolgten sie die flüchtigen Spuren der Sternschnuppen, dieser Leuchtkäfer des Himmels, am azurnen Gewölbe; oder die Kometen mit ihrer unberechenbaren Bahn, deren fremdartigen Glanz man fürchtet, und deren einsamer Irrwandel doch so traurig und harmlos ist. Sie schauten Aldebaran, dies ferne Gestirn, das, wie ein feindselig funkelndes Auge, unserem Erdball aufzulauern scheint, aber ihm doch nicht zu nahen wagt, und wiederum die strahlenden Plejaden, die dem fragenden Blick einen freundlich tröstenden Lichtgruß wie eine rätselhafte Verheißung herniedersenden.

Alles das hatte Heine in wechselnder Mannigfaltigkeit geschaut. Und dazu noch vieles andere, wovon er uns in dunklen Gleichnissen berichtete. Der rasenden Kavalkade der Herodias hatte er beigewohnt und an Erlkönigs Hofe Zutritt gehabt; er hatte manch goldnen Apfel im Garten der Hesperiden gepflückt und verkehrte vertraulich an all den Orten, die dem Sterblichen nur zugänglich sind, wenn ihm eine Fee zur Patin geworden, welche es sich zur Lebensaufgabe macht, die bösen Mächte in Schach zu halten und die Kleinodien ihres Zauberschreins über ihn auszustreuen. Da er Chopin häufig von seinen Streifereien im übernatürlichen Reich der Poesie unterhielt, wiederholte uns dieser in Tönen seine Gespräche und Schilderungen, offenbarte uns das Vernommene, und Heine ließ ihn gewähren und vergaß unsere Gegenwart, während er ihm lauschte.

Digitized by Google

An jenem Abend, von dem wir sprechen, saß an Heines Seite Meyerbeer, für den alle Ausdrücke der Bewunderung längst erschöpft sind. Er, der Urheber harmonischer Zyklopenbauten, konnte stundenlang mit Wohlgefallen dem leichten Spiel der Arabesken folgen, die Chopins Gedanken wie mit einem durchsichtigen Gewebe umhüllten.

Etwas entfernter saß Adolf Nourrit, der edle, enthusiastische und doch so strenge Künstler. Ein aufrichtiger, ja fast asketischer Katholik, träumte er mit der Inbrunst eines mittelalterlichen Meisters von einer Zukunft der Kunst, die das Schöne in all seiner Reinheit wiedergestalten und verherrlichen sollte. Während seiner letzten Lebensjahre verweigerte er bei allen seichteren Opern seine Mitwirkung, um in keuscher und begeisterter Andacht der Kunst zu dienen, deren mannigfache Manifestationen er stets wie ein heiliges Tabernakel betrachtete, „dessen Schönheit in der Wahrheit beruht". Heimlich unterwühlt von einer melancholischen Leidenschaft für das Schöne, schien auf seiner marmorbleichen Stirn schon der verhängnisvolle Schatten zu lagern, über den die ausbrechende Verzweiflung leider immer zu spät erst die Menschen aufklärt, die so neugierig nach den Geheimnissen des Herzens forschen und sie doch so wenig zu erraten vermögen.

Auch Hiller war zugegen. Seine Begabung war der der damaligen Neuerer, insbesondere Mendelssohn verwandt. Wir kamen häufig bei ihm zusammen. Indes er seine später veröffentlichten großen Kompositionen, als erste derselben sein bemerkenswertes Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems" vorbereitete, schrieb er die Klavierstücke: »Fantômes«, »Rêveries« und seine Meyerbeer gewidmeten vierundzwanzig Etüden. In ihrem kraftvollen Entwurf und ihrer vollendeten Zeichnung erinnern diese letzteren an jene Baumschlagstudien, in denen die Landschaftsmaler oft in einem einzigen Baum, einem Haidekraut, einem Büschel Waldblumen oder Moose, einem einzigen glücklich behandelten Motiv ein ganzes kleines Gedicht von Licht und Schatten hinwerfen.

Eugène Delacroix, der Rubens der damaligen romantischen Schule, stand verwundert und in sich gekehrt vor den Erscheinungen, welche die Luft ringsum erfüllten, und deren leise Be-

Digitized by Google

rührung man zu spüren vermeinte. Fragte er sich, welche Palette, welche Pinsel und Leinwand er wählen müsse, um ihnen das Leben seiner Kunst zu leihen? Ob er dazu wohl einer von Arachne gewebten Leinwand, eines aus den Augenwimpern einer Fee gefertigten Pinsels, einer mit dem Farbenduft des Regenbogens bedeckten Palette bedürfe? Lächelte er über sich selbst bei solchen Gedanken, oder gefiel es ihm, sich ganz dem Eindruck, der sie hervorrief, hinzugeben, da auch er, gleich andern großen Talenten, sich gerade durch die mit ihm kontrastierenden Erscheinungen angezogen fühlte?

Mit finster schweigendem Ernst und marmorner Bewegungslosigkeit hörte der bejahrte Niemcewicz, der unter uns allen dem Grab am nächsten zu stehen schien, seinen eigenen „historischen Gesängen" zu, die Chopin für ihn, den zurückgebliebenen Zeugen einer vergangenen Zeit, mit dramatischem Leben beseelte. In den volkstümlichen Versen des polnischen Barden hallen Waffenlärm, Siegeslieder, festliche Hymnen, Wehklagen erlauchter Gefangenen, Preisgesänge gefallener Helden wider. Sie rufen vereint eine lange Reihe von Ruhmestaten und Siegen, von Königen, Königinnen, Hetmans in die Erinnerung zurück — und vor dem Geiste des Greises entschwand die Gegenwart wie ein Trugbild, er glaubte die Vergangenheit wieder auferstanden, so belebt erschienen ihre Schatten unter Chopins Händen! —

Von den andern getrennt, düster und stumm, hob sich Mickiewicz' unbewegliche Silhouette ab. Dem Dante des Nordens dünkte stets „bitter das Salz der Fremde und ihre Stufen schwer zu erklimmen". Umsonst mochte ihn Chopin an »Grażyna« und »Wallenrod« mahnen — dieser „Konrad" blieb anscheinend taub für seine schönen Melodien; seine Gegenwart allein bezeugte, daß er sie verstand. Mehr, so meinte er mit Recht, dürfe niemand von ihm verlangen.

Mit aufgestütztem Arm in einen Sessel zurückgelehnt, sah man Frau George Sand, in regster Aufmerksamkeit gefesselt. Auf alles, was sie hörte, verbreitete sich der Widerschein ihres feurigen Genius, dem die nur wenigen Auserwählten verliehene Fähigkeit gegeben war, in allen Gestaltungen der Kunst und Natur das Schöne heraus-

Digitized by Google

zuerkennen. War dies vielleicht jenes Hellsehen, dessen höhere Kräfte primitive Nationen in ihren Priesterinnen erkannten? Jener Zauberblick des geistigen Auges, vor dem alle Hüllen herabfallen, um die darin inkarnierte Seele des Dichters, das Ideal, das der Künstler in Tönen oder Farben, in Marmor oder Stein, in Liedern oder Dramen heraufbeschwor, in seiner innersten Wesenheit zur Anschauung zu bringen? Die meisten von denen, die sie besitzen, ahnen diese Gabe kaum, deren höchste Offenbarung sich durch eine Art divinatorischen Orakels bezeugt, das, der Vergangenheit bewußt, die Zukunft prophetisch kündet. Weit weniger verbreitet, als man annehmen möchte, enthebt sie die von ihr Erleuchteten der lästigen Bürde technischen Wissens, mit der andere mühselig zu den geheimen Regionen empordringen, die sie im ersten Anlauf erreichen. Weniger dem Studium der Geheimnisse wissenschaftlicher Analyse als dem vertrauten Verkehr mit den wunderreichen Synthesen der Natur und Kunst dankt diese Fähigkeit ihren Aufschwung.

Im intimen Umgang mit der Schöpfung, der den eigentlichsten Reiz des Landlebens bildet, gewinnt man der Natur und zugleich der Kunst die Lösung der Rätsel ab, die sie in der unendlichen Harmonie ihrer Linien, Töne und Lichter, ihres Donners und Säuselns, ihrer Lust und ihrer Schrecken birgt. Unternimmt es der Mut, der vor keinem Geheimnis, keiner Schwierigkeit zurückbebt, der Fülle dieser Erscheinungen nachzuforschen, so gelingt es zuweilen, diesen Verwandtschaften und Gleichförmigkeiten, den Wechselbeziehungen zwischen unseren Sinnen und Empfindungen auf die Spur zu kommen und gleichzeitig mit dem verborgenen Band, welches das Verwandte und doch Unähnliche, das Gleiche und doch Widersprechende miteinander verknüpft, auch die Abgründe zu erkennen, die durch eine schmale aber unüberschreitbare Kluft voneinander trennen, was sich nahen, aber nicht vereinen, gleichen, aber nicht vermischen soll. Frühzeitig die leisen Stimmen der Natur zu vernehmen, durch welche sie ihre Lieblinge in ihre Mysterien einweiht, ist des Dichters beneidetes Vorrecht. Von ihr aber gelernt zu haben, auch in die Träume des Menschen einzudringen, wenn er auf seine Weise den Schöpfer spielt und

Digitized by Google

ihr in seinen Werken die Töne des Schreckens und der Lust ablauscht, ist eine noch subtilere Gabe, welche die Dichterin, vermöge eines zwiefachen Rechts: der Intuition ihres Herzens und ihres Genius, besitzt.

Nachdem wir diejenige genannt, deren energische Persönlichkeit und zaubermächtiges Wesen der schwachen und zarten Natur Chopins eine Bewunderung einflößte, die ihn verzehrte — gleichwie zu feuriger Wein das zerbrechliche Gefäß zersprengt, darin er aufbewahrt wird — wollen wir keine anderen Namen mehr aus dem Schattenreich der Vergangenheit heraufrufen. Ach! wie viele von all den Interessen, Bestrebungen und Wünschen, Neigungen und Leidenschaften, die eine Epoche erfüllen, während welcher der Zufall mehrere hochgeartete Geister zusammenführte, tragen genügende Lebenskraft in sich, um die mannigfachen Vernichtungsgefahren siegreich zu überwinden, wie sie die Wiege einer jeden Idee, eines jeden Gefühls, eines jeden Individuums umstehen? Wie viele sind ihrer denn, auf die nicht zu irgend einer Zeit ihres längeren oder kürzeren Daseins das traurige Wort Anwendung gefunden hätte: „Wohl ihm, wenn er tot, und mehr noch, wenn er nie geboren wäre!" Wie viele von all den Empfindungen, die ein edles Herz höher schlagen ließen, verfielen denn nicht diesem grausamen Fluche? Es gibt vielleicht keinen einzigen, der, wenn er emporstiege aus seinem Grabe, um, wie der als Selbstmörder gefallene Liebhaber im Gedicht von Mickiewicz, am Allerseelentage sein Leben von neuem zu beginnen und seine Leiden noch einmal zu erdulden, ohne Wundenmale und Verstümmelungen erscheinen würde, die seine ursprüngliche Schönheit und Reinheit entstellten und befleckten.

Wie viele aber fänden sich wohl unter diesen wiederkehrenden Schatten, deren Schönheit und Reinheit bei ihren Lebzeiten solch mächtigen Zauber und himmlischen Glanz ausstrahlten, daß sie nicht fürchten müßten, nach ihrem Tode von denen verleugnet zu werden, deren Freude und Qual sie gewesen? Welch unabsehbarer Leichenschau bedürfte es nicht, um alle einzeln aufzurufen und ihnen Rechenschaft abzufordern über das Gute und Böse, was sie an den sie bereitwillig aufnehmenden Herzen anderer und an

Digitized by Google

deren Welt getan, die sie verschönten oder verunstalteten, verherrlichten oder verwüsteten, je nach ihrer Laune Spiel!

Wenn aber unter den Menschen, die diese Gruppen bildeten, von denen jeder einzelne die Aufmerksamkeit vieler auf sich zog und in seinem Gewissen den Sporn großer Verantwortlichkeit trug, einer ist, der diese Ausstrahlungen vereinter Geister vor Vergessenheit bewahrte, der, alles Unreine aus seinem Gedächtnis verbannend, der Kunst nur das unberührte Erbteil seiner heiligsten Empfindungen hinterließ, so erkennen wir in ihm einen jener Auserwählten, deren Existenz die Volkspoesie durch den Glauben an „gute Geister" bestätigt. Wird, wenn sie solchen den Menschen zugetanen Wesen eine höhere Natur als den gewöhnlichen zuschreibt, dies nicht durch einen Ausspruch des großen italienischen Dichters Manzoni bekräftigt, der in dem Genius einen „stärker ausgeprägten Stempel der Göttlichkeit" erblickt? Beugen wir uns somit vor allen, die mit dem mystischen Siegel gezeichnet sind; aber bringen wir vornehmlich denen unsere Liebe und Verehrung dar, die wie Chopin ihre Überlegenheit nur dazu anwandten, den schönsten Empfindungen Leben und Ausdruck zu verleihen!

V.

Eine natürliche Neugier wendet sich dem äußeren Leben hervorragender Menschen zu, deren Denken und Empfinden in Werken der Kunst Gestalt gewann, in denen es meteorengleich vor den Augen einer erstaunten und entzückten Menge glänzt.

Gern überträgt diese letztere die von ihnen erregten bewundernden und sympathischen Eindrücke auf ihre Namen, die sie alsbald vergöttert und zum Symbol der Vornehmheit und Größe machen möchte, zu dem Glauben geneigt, daß die, welche so reine, schöne Gefühle ausgesprochen, überhaupt keiner anderen fähig seien. Diesem wohlwollenden Vorurteil aber verbindet sich notwendig das Bedürfnis, es durch das Leben derer, auf welche es sich bezieht, gerechtfertigt zu sehen. Wenn man in den Werken des Dichters seinen seelenvollen Schilderungen der zartesten und verschwiegensten Empfindungen folgt, wenn man seinen Genius belauscht, wie

Digitized by Google

er, große Situationen beherrschend, sich ruhig über der Menschen Schicksale erhebt, die Verschlingungen der scheinbar unentwirrbarsten Knoten löst und über alle Größen und Katastrophen der Welt sich zu höchsten Höhen emporschwingt, wenn man ihn mit dem Geheimnis der ganzen Gefühlsskala und ihren Modulationen vertraut sieht: so liegt die Frage wohl nahe, ob diese staunenswerte Divination das Wunder des aufrichtigen Glaubens an diese Gefühle, oder vielmehr eine geschickte Abstraktion des Gedankens, ein Spiel des Geistes sei?

Man fragt und forscht unwillkürlich, worin das Dasein dieser in den Dienst des Schönen gebannten Menschen sich von dem des gemeinen Haufens unterschied? Wie sich der dichterische Stolz in ihnen bewährte, sobald er mit der Prosa des Lebens und den positiven Interessen in Widerstreit geriet? Ob die Liebesgefühle, von denen der Dichter singt, sich in Wahrheit rein erhielten von Bitterkeit und Eigensucht, die sie gemeinhin vergiften? Ob sie nichts von Flüchtigkeit und Unbestand gewußt, die sie im alltäglichen Leben so häufig des Wertes berauben? Man begehrt zu wissen, ob sie, die so gerechte Entrüstung empfanden, selbst allzeit gerecht gedacht? Ob sie, die die Unbestechlichkeit priesen, niemals ihr eigenes Gewissen verkauften? Ob sie, die die Ehre feierten, sich nie verzagt gezeigt? Ob sie, die die Tapferkeit so bewundernswert schilderten, sich nicht mit ihren eigenen Schwächen abzufinden hatten?

Viele haben ein Interesse daran, die Verträge zu kennen, die auf Kosten von Ehre, Redlichkeit und Zartgefühl, zugunsten ehrgeiziger Bestrebungen und materiellen Gewinns von denen geschlossen wurden, welchen die schöne Aufgabe zufiel, unseren Glauben an edle und große Gefühle aufrecht zu erhalten, indem sie diesen, auch wenn ihnen anderwärts keine Zuflucht mehr bliebe, in der Kunst eine dauernde Stätte bereiten. Denn vielen dienen ja jene traurigen Verträge, denen sich Geister unterwerfen, die das Erhabene so hehr darzustellen, das Niederträchtige so zu brandmarken wissen, als unwiderleglicher Beweis dafür, daß es Unmöglichkeit oder Torheit wäre, dieselben von sich zu weisen. Sie machen diesen Beweis zur willkommenen Grundlage ihrer Behauptung,

Digitized by Google

daß derlei Übereinkünfte zwischen dem Edlen und Unedlen, zwischen dem Großen und Armseligen, dem Häßlichen und dem sittlich Schönen von der Schwachheit unseres Wesens und der zwingenden Macht der Dinge unzertrennlich seien, da sie zugleich aus der Natur der Menschen und der Dinge hervorgingen.

Bieten nun unselige Beispiele den „Realisten" in der Moral eine beklagenswerte Stütze für ihre lächerlichen Behauptungen, wie schnell sind sie dann damit fertig, die schönsten Eingebungen des Dichters als eitle Truggebilde zu bezeichnen! Wie überweise dünken sie sich, wenn sie die Lehre von einer honigsüßen und doch rohen Heuchelei, von einem beständigen geheimen Zwiespalt zwischen Worten und Taten predigen! Mit welch grausamer Freude führen sie diese Beispiele den Schwachen und Schwankenden vor, deren jugendliche Bestrebungen oder abnehmende Bedeutung sich, dank einer bessern Überzeugung, noch solchem Vertrag zu entziehen suchen! Wie tief entmutigend aber wirkt es auf letztere, wenn sie bei jeder durch eine Wendung des Lebenswegs bedingten Entscheidung oder Lockung daran gemahnt werden, daß die, welche dem Schönen, Guten und Wahren so ganz hingegeben schienen, doch in ihren Taten den Gegenstand ihres Kultus und ihrer künstlerischen Begeisterung verleugneten! Müssen sie angesichts solch schreiender Widersprüche nicht peinvolle Zweifel ergreifen?

Am schmerzlichsten freilich wohl berührt der bittere Spott, der sich über ihre Qualen ergießt, wenn jene anderen, die Kunst lästernd und verneinend, sagen: „Poesie ist etwas, was sein könnte, aber nicht ist!" Und doch! Die Gottheit bezeugt, jedes Gewissen wiederholt es, die Gerechten erkennen, alle fühlenden Herzen empfinden es, alle Helden und Heiligen tun es kund: die Poesie ist nicht nur ein Schatten, den unsere Einbildungskraft in ungemessener Vergrößerung auf den luftigen Grund des Unmöglichen wirft. Poesie und Wirklichkeit, „Dichtung und Wahrheit" sind nimmermehr zwei unvereinbare Elemente, die nur nebeneinander hergehen, aber sich niemals durchdringen können! Zeugt doch selbst Goethes Wort dafür, wenn er von einem zeitgenössischen Dichter sagt: „Er lebte dichtend und dichtete lebend." Goethe selbst war viel

Digitized by Google

zu sehr Dichter, um nicht zu wissen, daß die Poesie ihren Daseinsgrund und ihre ewige Wahrheit in den schönsten Trieben des menschlichen Herzens findet. Das eben ist das Geheimnis, das der „olympische Greis" in seinen alten Tagen „hineingeheimniste" in sein mächtiges Faustgedicht, dessen letzte Szene uns zeigt, wie die Poesie, durch die Phantasie emporgetragen, sich den Erdball gewinnt, alle Gebiete der Geschichte beherrscht und in himmlische Sphären zurückkehrt, von Buße und Fürbitte geleitet.

Wir haben früher einmal an anderer Stelle ausgesprochen: „Nicht minder als der Adel verpflichtet das Genie[1]." Heute möchten wir sagen: „Mehr noch als der Adel verpflichtet das Genie." Denn der Adel ist wie alles, was von Menschen kommt, seiner Natur nach unvollkommen; das Genie dagegen würde wie alles von Gott Kommende naturgemäß vollkommen sein, wenn nicht eben der Mensch es unvollkommen machte. Er allein entstellt es und würdigt es herab, seinen Leidenschaften und Illusionen zu Gefallen. Der Genius hat seine Mission; schon sein Name besagt es, der an die himmlischen Wesen gemahnt, die zu Boten der Vorsehung ausersehen sind. Es ist nicht die Aufgabe des dem Künstler und Dichter verliehenen Genies, das Wahre zu lehren, das Gute zu gebieten. Einer göttlichen Offenbarung allein steht eine solche Macht zu, und eine edle Philosophie bringt sie dem menschlichen Verstand und Gewissen näher. Der Genius der Poesie und Kunst hat vielmehr die Mission, die Schönheit der Wahrheit vor der entzückten und erhobenen Einbildungskraft leuchten zu lassen; durch das Schöne zum Guten alle anzuregen, die sich zu jenen hohen Regionen des sittlichen Lebens hingezogen fühlen, wo die Großmut zur Freude, das Opfer zur Lust, der Heldenmut zum Bedürfnis wird, wo das Mitleiden an die Stelle der Leidenschaft tritt und die Liebe nichts fordert, da sie in sich selbst genug zum Geben findet. Kunst und Poesie sind eben die Bundesgenossen der Philosophie, und sie sind ihr geradeso unentbehrlich, als der Glanz der Farben und die Harmonie der Töne es der vollkommenen Einheit der Natur sind.

[1] Über Paganini, nach seinem Tode.

Digitized by Google

Gleich dem Verkünder des Wahren und göttlich Guten, dem Dolmetscher des menschlichen Verstandes und Gewissens, soll auch der Vermittler des Schönen in Poesie und Kunst nicht allein durch die Werke seines Verstandes und seiner Einbildungskraft, sondern auch durch die Taten seines Lebens handeln; er soll sein Singen und Sagen, sein Denken und Tun in Übereinstimmung bringen. Das schuldet er sich selbst, schuldet er seiner Kunst und Muse, dafern man seine Poesie nicht eine Truggestalt, seine Kunst nicht ein kindisches Spiel heißen soll. Ohne das Beispiel des Künstlers und Dichters wird die Majestät der Kunst erniedrigt und verhöhnt, die Wahrheit der Poesie angezweifelt und verleugnet.

Die kalte Erhabenheit oder Uneigennützigkeit einiger strenger Charaktere mag der Bewunderung ruhiger und überlegter Naturen genügen. Leidenschaftlichere, beweglichere Organisationen jedoch, denen jedes laue Mittelmaß abgeschmackt dünkt, die die Freuden der Ehre oder die um jeden Preis erkaufte Lust eifrig erstreben, lassen es nicht bei Beispielen bewenden, deren steifer Form der Reiz des rätselhaft Anziehenden so ganz gebricht. Zu jenen anderen vielmehr wenden sie den fragenden Blick, die vom siedend heißen Quell des Schmerzes getrunken, der am Fuße der Klippen hervorsprudelt, auf denen sich die Seele ihren Horst erbaut. Sie sagen sich gern los von den greisenhaften Autoritäten und bestreiten deren Kompetenz. Sie klagen sie an, daß sie zugunsten ihrer vertrockneten Ansichten die Welt an sich reißen, daß sie über Wirkungen gebieten wollen, deren Ursachen sie nicht kennen, daß sie Gesetze ausrufen in Sphären, die ihnen doch unzugänglich sind. Und an denen gehen sie vorüber, die mit schweigsamer Würde das Gute üben, aber der Begeisterung für das Schöne nicht fähig sind. Nimmt sich die heißblütige Jugend wohl Zeit, ihr Schweigen zu deuten, ihre Probleme zu lösen? Zu rasch ist der Schlag ihres Herzens, um ihr einen tieferen Einblick in die geheimnisvollen Kämpfe und Leiden, das einsame Ringen zu verstatten, die sich zuweilen hinter dem ruhigen Blick des Gerechten verbergen. Seine stille Einfalt, sein stoisches Lächeln verstehen diese erregten Gemüter kaum. Exaltation, Aufregungen sind ihnen Bedürfnis. Ein Bild überredet, Gleichnisse überzeugen sie, Tränen gelten

Digitized by Google

ihnen als Beweise. Lieber als ermüdenden Gründen geben sie der Sprache der Begeisterung Gehör. So wie sich aber der Sinn für Recht und Unrecht nur langsam bei ihnen abstumpft, gehen sie auch nicht ungestüm vom einen zum andern über. Sie richten ihren neugierigen Blick auf die Dichter und Künstler, deren Bilderreichtum sie hinriß, deren Gestalten und Gedankenschwung sie bewegte und entzückte. Von ihnen begehren sie Aufschluß über die Kräfte, die in ihnen wirken.

In Stunden der Verzweiflung versäumt wohl keiner, die Schatten ruhmreicher Verstorbenen anzurufen, um von ihnen zu erfahren, ob ihre Bestrebungen immer aufrichtig und dauernd gewesen, um zu unterscheiden, was bei ihnen nur Spekulation des Geistes, oder was eine stete Gewohnheit ihrer Empfindungen war? Zu solchen Stunden taucht auch die Verleumdung, die zu anderen Zeiten zurückgewiesen wurde, wieder auf. Gierig bemächtigt sie sich der Schwächen, der Fehler und Versäumnisse derer, welche die Fehler und Schwächen geißelten — und nicht eine einzige entgeht ihrem Scharfblick. Sie reißt ihre Beute an sich und spürt den Handlungen nach, um mit scheinbarem Recht die Begeisterung verachten zu dürfen, der sie keinen anderen Zweck zugesteht, als uns eine angenehme Unterhaltung, eine Zerstreuung für Feinschmecker zu gewähren, wie sie sich die Vornehmen aller Länder zu Zeiten einer erhöhten Zivilisation verschaffen. Hartnäckig bestreitet sie der Inspiration des Dichters und Künstlers die Macht, unser Handeln und Entschließen, unser Wollen und Versagen zu beeinflussen.

Die höhnische, schamlose Verleumdung versteht es trefflich, der Geschichte Ernte zu sichten! Das gute Korn läßt sie fallen, indes sie die Spreu sorglich sammelt, um sie über die glanzvolle Schöpfung des Dichters auszustreuen, aus der das reinste Herzensverlangen, die edelsten Phantasiegebilde sprechen. Dann fragt sie in spöttischer Siegesgewißheit: „Was nützen diese Abschweifungen in ein Gebiet, auf dem man keine Frucht erntet? Welchen Wert haben diese Aufregung, diese Begeisterung, die nur auf Berechnung des Vorteils hinauslaufen, während sie die eigennützige Absicht verdecken? Was ist's um diese reine Saat, der nur die

Digitized by Google

Hungersnot entkeimt? Was ist's um diese schönen Worte, die nur unfruchtbare Gefühle erzeugen? Ein Zeitvertreib für Paläste, den Bürgerstand und Hütte teilen, wenngleich nur naive Gemüter das Erdichtete für Ernst nehmen, im gutmütigen Glauben, daß Poesie zur Wirklichkeit werden könne!"

Mit welch anmaßendem Spott weiß die Verleumdung dann wieder den edlen Aufschwung und die unwürdige Herablassung des Dichters, den schönen Gesang und die strafbare Leichtfertigkeit des Künstlers hervorzuheben! Wie überlegen blickt sie herab auf den löblichen Fleiß der „guten Leute", die sie wie Schaltiere betrachtet, die über die Unbeweglichkeit einer dürftigen Organisation nicht hinauskommen; nicht minder auf den Stolz der Stoiker, die es noch weniger als jene ersten über sich gewinnen, der atemlosen Jagd nach dem Glücke mit seinen eitlen Freuden und Augenblicksgenüssen zu entsagen! Wie bevorzugt fühlt sich die Verleumdung in der logischen Übereinstimmung ihres Strebens und Verneinens! Wie rasch triumphiert sie über das Zaudern, die Unentschiedenheit derer, welche die Gaben der Phantasie, des Geistes und Herzens für vereinbar mit einem unbescholtenen Charakter und einem Wandel halten, der in seiner makellosen Reinheit nie das poetische Ideal verleugnet!

Wie müßte uns demnach nicht tiefe Traurigkeit überkommen, sooft wir den Dichter widerstreben sehen gegen die Eingebungen der Musen, die ihm doch so gut lehren könnten, aus seinem Leben das schönste seiner Gedichte zu gestalten? Welch unglückselige Zweifelsucht, welche Entmutigung und Glaubensuntreue haben oft die Schwächen des Künstlers zur Folge! Wie viele, die an der göttlichen Offenbarung, die sie nicht kennen, zweifeln, belächeln voll bittrer Verachtung die menschliche Philosophie und wissen nicht mehr, woran sie sich halten, an was sie glauben sollen, wenn nicht an die Macht des Schönen, nicht an den Genius!

Und dennoch wäre es Gotteslästerung, wollte man gegen derartige Verirrungen den gleichen Bannstrahl schleudern, der die Sklavendemut der Gemeinheit oder die prahlerische Schamlosigkeit trifft. Es wäre Gotteslästerung; denn wenn die Tat des Dichters zuweilen auch seinen Gesang Lügen strafte, hat sein Gesang

Digitized by Google

nicht mehr noch seine Tat beschämt? Vermag sein Werk nicht viel entschiedener noch heilsam und tugendförderlich zu wirken als seine Handlung vielleicht nachteilig wirkt? Es ist wahr, das Böse ist ansteckend; das Gute aber ist fruchtbar! Und wenn auch die Zeitgenossen das frevelnde Genie, den durch unrechtmäßig erworbenen Luxus befleckten Dichter, den durch seine Taten sein Ideal beschimpfenden Künstler verurteilen, die Nachwelt vergißt diese bösen Könige im Reiche des Gedankens, wie sie den Namen des bösen Königs vergaß, der in Uhlands Ballade die geweihte Person des Sängers mißkannte. Sie überantwortet ihr Gedächtnis dem Hochgericht des Nicht-Seins. Ihre Erlebnisse kennt keiner mehr, während ihre erhabenen Werke von Jahrhundert zu Jahrhundert die Seelen erquicken, die nach dem Schönen dürsten.

Der seinem Glauben abtrünnige Dichter und Künstler ist demgemäß nimmermehr mit denen zu vergleichen, deren Tod nur die schlimme Spur ihrer Laster, nur die Trümmer hinterläßt, die sie aufhäuften, als sie, die „den Wind gesäet, den Sturm ernteten“. Sie sühnen nicht das vergängliche Unrecht, das sie getan, durch einen bleibenden Segen, den sie gestiftet. Ungerecht wäre es also, Dichter und Künstler zu schmähen, ohne zuvor auf die schwere Schuld derer hinzuweisen, die ihnen erst den Weg dazu bahnten.

Selbst wenn der Dichter, statt seinen Adlerflug zur Sonne zu nehmen, seine Überzeugungen unwürdigen Leidenschaften und Vorteilen unterordnet, hat er darum doch nichtsdestoweniger Gesinnungen verherrlicht, die, auch wenn sie nicht im Einklang mit seinem Leben stehen, diesem doch einen ungleich weitertragenden Einfluß als seinem Privatleben verleihen. Selbst wenn der Künstler den Versuchungen einer unreinen oder strafbaren Liebe unterliegt, wenn er Wohltaten und Gunstbezeigungen annimmt, die ihn beschämen und demütigen, hat er doch nichtsdestoweniger das Ideal der Liebe, entsagungsvoller Tugend und unschuldiger Reinheit mit einem unsterblichen Glorienschein geschmückt. Seine Schöpfungen überleben ihn. Sie werden die Liebe zum Wahren, das Streben zum Guten noch in Tausenden von Seelen verbreiten, nachdem die seine anderwärts die hier begangenen Sünden abgebüßt hat und sich im Lichte des Guten sonnt, das sie geträumt. In Wahrheit,

Digitized by Google

mehr Trost und Erhebung haben des Dichters und Künstlers Werke gespendet als die Schwankungen ihres äußeren Daseins Unheil zu wirken vermochten.

Die Kunst ist mächtiger als der Künstler. Seine Gestalten und Helden haben ein von seinem unsteten Willen unabhängiges Leben; denn sie sind eine Offenbarung des unwandelbar Schönen. Minder vergänglich als er, gehen sie in unverwelklicher Jugend von Geschlecht zu Geschlecht über, eine erlösende Kraft für ihren Urheber in sich tragend. Wie man jede gute Tat auch eine schöne nennen kann, kann man jedes schöne Werk ebensowohl als ein gutes bezeichnen.

Wenn nun leider manche von denen, welche die Taten ihrer künstlerischen Begeisterung unsterblich machten, gleichwohl ihre Begeisterung erstickten und ihr Ideal mit Füßen traten, so daß ihr trauriges Beispiel vielen verderblich ward, so haben sie dagegen vielen anderen durch ihr Genie Kräftigung und Ermutigung, Stärkung im Wahren und Guten geboten. Nachsicht wäre darum ihnen gegenüber wohl nur Gerechtigkeit. Wie schwer aber ist es, Gerechtigkeit zu fordern! Wie mißlich ist es, verteidigen zu sollen, wo man nur bewundern, entschuldigen, wo man nur verehren möchte!

Welche Genugtuung gewährt es daher dem Freund, ein Leben ins Gedächtnis zurückzurufen, in dem man keinen verletzenden Mißlaut, keinen Nachsicht erheischenden Widerspruch, keinen schwer entschuldbaren Irrtum, keine störenden Extreme zu beklagen hat! Wie stolz nennt der Künstler den Namen dessen, des Leben bezeugt, daß nicht nur die apathischen Naturen — die, keiner Verführung wie keiner Täuschung fähig, sich leicht auf die strenge Beobachtung ehrbarer Gesetze beschränken — eine Seelengröße zu behaupten imstande sind, welche keinem Schicksalsschlage unterliegt und sich in keinem Augenblick des Lebens verleugnet! Das eben macht Chopins Andenken nicht allein den Freunden und Künstlern, denen er auf seinem Lebensweg begegnete, doppelt teuer, sondern auch den unbekannten Freunden seines Schaffens, wie den Künstlern, die seiner Nachfolge wert zu sein trachten.

Digitized by Google

Nicht in der verstecktesten Falte seines Herzens barg Chopin eine Regung, einen Gedanken, die nicht vom zartesten Ehrgefühl, von der edelsten Harmonie der Empfindungen eingegeben gewesen wären. Und doch schien nie eine Natur mehr berufen, sich wunderliche Einfälle, plötzliche Sonderbarkeiten, verzeihliche aber unerträgliche Schwächen vergeben zu lassen. Seine Einbildungskraft war glühend, sein Empfinden steigerte sich bis zur Heftigkeit — seine körperliche Organisation war schwach und kränklich. Wer mag die aus solchem Gegensatz entspringenden Leiden ergründen? Sie waren sicherlich peinvoll genug, und dennoch trug er sie nie zur Schau. Wie ein Heiligtum hütete er sein eigenes Geheimnis und verbarg seine Leiden vor aller Blicken unter der undurchdringlichen Heiterkeit einer stolzen Resignation.

Die Zartheit seines Körpers wie seiner Seele legte ihm das weibliche Märtyrertum nie eingestandener Qualen auf und gab seinem Schicksal einige weibliche Züge. Durch seine schwache Gesundheit vom Kampfplatz gewöhnlicher Tätigkeit ausgeschlossen, ohne Neigung, sich dem unnützen Schwarm summender Hornissen und Bienen zu einen, die den Überfluß ihrer Kraft vergeuden, schuf er sich eine Zelle abseits der gebahnten und betretenen Wege. Er vereinfachte sein Leben nach Kräften, so wenig günstig sich ihm hierbei die Umstände erwiesen. Seine Empfindungen und Eindrücke bildeten für ihn die Ereignisse, die ihm wichtiger und bedeutsamer erschienen als die Wechselfälle der Außenwelt. Mit den Stunden, die er regelmäßig und beharrlich erteilte, erfüllte er gleichsam seine tägliche häusliche Aufgabe, der er mit Gewissenhaftigkeit und Befriedigung oblag. Er ergoß sein ganzes Herz in seine Tongedichte, wie andere es im Gebet ergießen. Da strömte er die zurückgedrängten Gefühle, die unaussprechliche Traurigkeit und Bekümmernis aus, die fromme Seelen im stillen Zwiegespräch mit ihrem Gotte laut werden lassen. Was jene nur stammeln, das künden uns seine Werke: die Geheimnisse der Leidenschaft und des Schmerzes, die der Mensch ohne Worte versteht, da es ihm nicht gegeben ward, sie mit Worten zu benennen.

Die Sorgfalt, mit der Chopin das unruhige (den Deutschen wohl als unästhetisch geltende) Hin und Her des Lebens, jede über-

Digitized by Google

flüssige Abschweifung und Zersplitterung vermied, hat es mit sich gebracht, daß das seine arm an äußeren Ereignissen blieb. In unbestimmten Linien erscheint sein Bild, wie von einem Duft umflossen, der sich verflüchtigt, wenn ihn eine indiskrete Hand zu fassen vermeint. An keiner hervorragenden Tat, an keiner Knotenschürzung und -lösung hat er sich beteiligt. Auf keine Existenz hat er entscheidenden Einfluß geübt. Seine Leidenschaft griff nie in anderer Wünsche ein, seines Geistes Herrschaft schädigte und unterdrückte niemanden. Den Despotismus des Herzens hat er nie geübt, nie die erobernde Hand an ein fremdes Schicksal gelegt: er begehrte nichts, und etwas zu fordern hätte er verschmäht. Wie von Tasso konnte man von ihm sagen:

Brama assai, poco spera, nulla chiede.
[Viel ersehnt er, wenig hofft er, nichts verlangt er.]

Aber er entschlüpfte auch allen Verbindungen, allen Freundschaftsverhältnissen und Fesseln, die ihn mit fortzureißen und in unruhvollere Kreise zu ziehen drohten. Bereit, alles zu geben, gab er sich selbst doch nicht. Vielleicht war er sich bewußt, welch rückhaltlose Hingebung und Liebe er verdiene und zu teilen fähig sei. Vielleicht dachte er, wie manche hochstrebende Seele, daß Liebe und Freundschaft nichts sind, wenn sie nicht alles sind. Wer weiß, ob es ihm nicht mehr kostete, sich mit solcher Teilung zu begnügen, als es ihm gekostet haben würde, an diesen Gefühlen vorüberzugehen und sie nur in unrealisierbarem Ideale zu kennen! War dem also, so hat doch keiner sicher darum gewußt; denn er sprach kaum von Liebe und Freundschaft. Er war nicht anspruchsvoll, gleich jemandem, dessen Rechte und begründete Anforderungen alles weit übersteigen würden, was man ihm zu bieten vermöchte. In das Allerheiligste seines Herzens drangen selbst seine nächsten Bekannten nicht ein und, dem äußeren Leben abgekehrt, verschloß er es sorglich vor aller Blicken.

Im geselligen Verkehr und Gespräch schien er sich nur für das zu interessieren, was die anderen beschäftigte; er hütete sich, sie aus dem eigenen Kreis in den seinigen hinüberzuziehen. Opferte er wenig von seiner Zeit, so gab er die, welche er opferte, auch ganz

Digitized by Google

und ohne Vorbehalt. Was er geträumt und gewünscht, erstrebt und errungen hätte, wenn seine schlanke weiße Hand den goldenen Saiten seiner Leier eherne zu vermählen vermocht hätte, darnach fragte ihn niemand, niemand behielt ja in seiner Gegenwart Muße, daran zu denken. Seine Unterhaltung wandte sich selten aufregenden Gegenständen zu. Er glitt über dieselben hinweg, und da er haushälterisch mit seinen Minuten umging, war das Gespräch leicht durch die Ereignisse des Tages ausgefüllt. Sorglich wehrte er namentlich jede Redewendung ab, die ihn zum Gegenstand nehmen konnte. Doch forderte seine Individualität die fraglustige oder grübelnde Neugier keineswegs heraus. Das Wohlgefallen an ihm war ein zu unwillkürliches, als daß es zur Überlegung Zeit ließ.

Seine ganze persönliche Erscheinung schien in ihrer Harmonie keines Kommentars zu bedürfen. Sein blaues Auge war mehr geistvoll als träumerisch, sein Lächeln fein und mild, nie bitter. Sein Teint war zart und durchsichtig, sein blondes Haar seidenartig, seine gebogene Nase ausdrucksvoll, seine Gestalt von mittlerer Größe, sein Gliederbau schwach. Er war von anmutiger Beweglichkeit. Seine Stimme klang ein wenig gedämpft, oft fast erstickt. Seine Haltung trug ein so vornehmes Gepräge, daß man ihn unwillkürlich wie einen Fürsten behandelte. Seine ganze Erscheinung erinnerte an die Winde, deren auf zartem Stiel sich wiegender Kelch von wunderbarer Farbenpracht, aber von so duftigem Gewebe ist, daß es bei der leisesten Berührung zerreißt.

Im Verkehr mit der Welt bewahrte er eine Gleichmäßigkeit der Stimmung, die sich durch keinen Verdruß stören läßt, da sie sich auf keinen Wunsch, keine Erwartung stützt. Meist war er heiter. Rasch entdeckte sein scharfer Verstand das Lächerliche, auch wo es keineswegs allen Augen sichtbar auf der Oberfläche lag. Im Gebärdenspiel entfaltete er eine nicht leicht zu erschöpfende spaßhafte Laune. Er vergnügte sich oft damit, in scherzhaften Improvisationen die musikalischen Formeln und eigentümlichen Gewohnheiten gewisser Virtuosen wiederzugeben, ihre Bewegungen und Gebärden, wie ihren Gesichtsausdruck mit einer Geschicklichkeit nachzuahmen, die augenblicklich die ganze Persönlichkeit vergegenwärtigte. Seine Züge wurden dann völlig unkenntlich,

Digitized by Google

so fremdartig wußte er sie umzuwandeln. Aber selbst wenn er das Häßliche und Groteske darstellte, verlor er nicht seine natürliche Anmut; selbst der Grimasse gelang es nicht, ihn unschön erscheinen zu lassen. Seine Heiterkeit war um so pikanter, als er sie stets innerhalb der maß- und taktvollsten Grenzen hielt. Ein unpassendes Wort, eine Taktlosigkeit erachtete er selbst im vertrauten Kreis für anstößig.

Schon in seiner Eigenschaft als Pole war Chopin nicht ohne Malice. Sein beständiger Umgang mit Berlioz, Hiller und anderen nicht weniger schlagfertigen und sarkastischen Berühmtheiten der Zeit verfehlte nicht, seine schneidenden Bemerkungen, seine ironischen und doppelsinnigen Antworten noch mehr zu verschärfen. Beißende Entgegnungen hatte er unter anderem für solche bereit, die sein Talent in indiskreter Weise auszubeuten suchten. So erzählte sich ganz Paris eines Tages die Abfertigung, die er einem übelberatenen Gastgeber zuteil werden ließ, als dieser ihm, nachdem man den Speisesaal verlassen, ein geöffnetes Klavier zeigte. Für sein voreiliges Versprechen, seinen Gästen das seltene Dessert einiger von Chopin ausgeführter Musikstücke vorzusetzen, mußte er erfahren, daß er die Rechnung ohne den Wirt gemacht hatte. Chopin schlug es erst ab; des unbescheidenen Drängens müde aber sagte er endlich mit fast erstickter Stimme, wie um die Wirkung seiner Worte noch zu verstärken: „Ach, mein Herr, ich habe ja kaum etwas gegessen!“ — Gleichwohl war diese Art Schlagfertigkeit bei ihm mehr angeeignet als angeboren. Er verstand das Rappier und den Degen zu führen, anzugreifen und zu parieren. Hatte er seinem Gegner aber die Waffe entwunden, so warf er Handschuh und Visier hinweg und dachte nicht weiter daran.

Dadurch, daß er das Gespräch von seiner eigenen Person ein für allemal abwandte und über sein Empfinden unverbrüchliches Schweigen beobachtete, gelang es ihm stets, den der vornehmen Menge so willkommenen Eindruck einer Persönlichkeit zu hinterlassen, die uns unwiderstehlich anzieht, ohne daß wir hinter ihren Lichtseiten dunkle Schatten, im Gefolge ihrer liebenswürdigen Heiterkeit unbequeme Schmerzensausbrüche befürchten müßten — eine Reaktion, wie sie bei jenen Naturen unvermeidlich ist,

Digitized by Google

von denen das Wort gilt: Ubi mel, ibi fel [Wo Honig ist, ist Galle]. Obgleich die Welt dem eine derartige Reaktion verursachenden Schmerz eine gewisse Ehrerbietung nicht versagen kann, obgleich er sogar den Reiz des Unbekannten auf sie übt und ihr eine Art Bewunderung abfordert, hält sie sich ihn doch lieber fern. Sie flieht seine ruhefeindliche Nähe und legt zwar bei seiner Erwähnung tiefe Rührung an den Tag, kehrt aber seinem Anblick den Rücken. Chopins Gegenwart war daher jederzeit hochwillkommen. In dem Wunsch, unerraten zu bleiben, jede Mitteilung über sein Jch verschmähend, beschäftigte er die Gesellschaft mit allem, nur nicht mit sich selbst; so daß seine innere Persönlichkeit unberührt und unter ihrer glatten Außenseite, die bei aller Höflichkeit keine Annäherung gestattete, unzugänglich blieb.

Ob auch selten, gab es doch Augenblicke, wo wir ihn in tiefer Bewegung überraschten. Wir sahen, wie er sich bis zur Leichenblässe entfärbte. Selbst in der tiefsten Erregtheit blieb er jedoch gefaßt. Mit keinem Wort, wie es seine Gewohnheit war, verriet er, was in ihm stürmte. Rasch gesammelt, verbarg er sofort das verratene Geheimnis des ersten Eindruckes. Seine unmittelbar darauf folgenden Bewegungen schon — eine so anmutige Natürlichkeit er denselben auch zu geben verstand — waren das Ergebnis einer Reflexion, deren energischer Wille den Widerstreit zwischen moralischer Gewalt und physischer Schwäche beherrschte. Diese seiner inneren Heftigkeit beständig gebietende Herrschaft erinnerte an die melancholische Überlegenheit mancher Frauen, die ihre Kraft in der Zurückhaltung und Isolierung suchen, da sie die Unfruchtbarkeit ihrer Zornesausbrüche kennen und das Geheimnis ihrer Leidenschaft zu eifersüchtig hüten, um es ohne Not preiszugeben.

Chopin war großmütig im Verzeihen. Kein Groll gegen den, der ihn beleidigt hatte, blieb in seinem Herzen zurück. Wie aber derartige Kränkungen ihm tief in die Seele schnitten, gärten sie in unbestimmten Schmerzen und Qualen in ihm fort, so daß, auch wenn er des Anlasses längst nicht mehr gedachte, er noch die verborgene Wunde fühlte. Dessenungeachtet gelangte er, kraft des Zwanges, den er seinem Empfinden in strenger Pflichtübung auf-

Digitized by Google

erlegte, selbst dahin, für die Dienste einer mehr wohlwollenden als feinfühligen Freundschaft dankbar zu sein, auch wenn dieselbe ihn im stillen verletzte. Gerade die Kränkungen der Taktlosigkeit sind am schwersten für nervöse Naturen zu ertragen, die durch beständige Unterdrückung ihrer Gefühlsregungen einer Reizbarkeit verfallen, welche, obgleich sie sich nie gegen die wahren Motive richtet, doch mit Unrecht für eine unmotivierte gelten würde. Die Linie der feinen Sitte nur um eines Schrittes Breite zu überschreiten, war eine Versuchung, die Chopin, wie es scheint, nicht kannte, und sorglich hütete er sich, gegenüber stärkeren, barscheren Naturen als die seine, das Mißbehagen spüren zu lassen, das ihm die Berührung mit ihnen verursachte.

Seine Zurückhaltung im Gespräch erstreckte sich auf alle Gegenstände, an die sich der Fanatismus der Meinungen heftet. Einzig daraus, daß er sie nicht in den engen Kreis seiner Wirksamkeit zog, konnte man seine Ansicht über eine Sache folgern. Aufrichtig religiös und dem Katholizismus ergeben, berührte Chopin doch nie diese Dinge; er behielt seinen Glauben für sich, ohne ihn nach außen zur Schau zu tragen. Man konnte lange mit ihm bekannt sein und doch von seinen Ansichten in dieser Beziehung keine genaue Vorstellung haben. Es ist selbstredend, daß er in den Kreisen, in die er durch seine näheren Bekannten allmählich hineingezogen wurde, darauf verzichten mußte, die Kirche zu besuchen, mit der Geistlichkeit zu verkehren, kurz seinem religiösen Drange zu genügen, wie dies in seinem Vaterlande üblich ist, wo jeder anständige Mensch erröten und es als ärgste Beleidigung betrachten würde, wenn man ihn für einen schlechten Katholiken hielte oder von ihm sagte, daß er nicht als guter Christ handle. Andererseits ist es natürlich, daß, wenn man sich häufig und lange der religiösen Gebräuche enthält, man denselben notwendig endlich mehr oder weniger entfremdet. Obgleich er nun, um seinen neuen Bekannten durch Begegnung mit einer Soutane in seinem Hause kein Ärgernis zu bereiten, seinen Verkehr mit den in Paris lebenden polnischen Geistlichen einstellte, hörten diese doch nie auf, in ihm einen ihrer edelsten Landsleute zu verehren und durch ihre gemeinsamen Freunde Kunde von ihm zu empfangen.

Digitized by Google

Sein Patriotismus bezeugte sich in der Richtung seines Talentes, in der Wahl seiner Freunde, der Vorliebe für seine polnischen Schüler, in den häufigen und wichtigen Diensten, die er seinen Landsleuten erwies. Wir erinnern uns jedoch nicht, daß er je Vergnügen daran gefunden hätte, seine patriotischen Gefühle auszusprechen, von Polen, seiner Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft des längeren zu reden oder historische Fragen, die sich daran knüpften, zu berühren.

Unterhielt er sich ja zuweilen über die in Frankreich so vielfach erörterten Ereignisse, über die ebenso lebhaft angegriffenen als warm verteidigten Meinungen und Ideen, so geschah dies mehr, um das ihm daran falsch und irrig Erscheinende zu bezeichnen, als um eine eigene Ansicht geltend zu machen. Zu mehreren der hervorragendsten Fortschrittsmänner unserer Tage in fortgesetzte Beziehung gebracht, ging er im Verkehr mit denselben, trotz der Übereinstimmung ihrer Ideen, nicht über eine wohlwollende Gleichgültigkeit hinaus. Oft genug ließ er sie stundenlang untereinander das Wort führen und sich erhitzen, indes er dabei im Zimmer auf und ab spazierte, ohne nur die Lippen zu öffnen. Manchmal wurden seine Schritte ungleichmäßig; doch achtete niemand darauf als die minder vertrauten Gäste dieses Kreises. Sie beobachteten auch, wie er beim Anhören gewisser Ungeheuerlichkeiten nervös zusammenzuckte. Seine Freunde aber erstaunten, wenn man ihnen davon sprach. Sie bemerkten nicht, daß er nur neben, aber nicht mit ihnen lebte und ihnen weder etwas von seinem „besseren Ich" gab, noch auch immer das annahm, was man ihm gegeben zu haben meinte.

Wir sahen ihn oft inmitten der lebhaftesten Gespräche in Schweigen versunken. Die Aufregung der Redenden ließ diese seine Anwesenheit vergessen. Wir aber verloren häufig den Faden ihrer Auseinandersetzungen, um unsere Aufmerksamkeit seinem Antlitz zuzuwenden. Unmerkbar verzog und umdüsterte es sich, wenn Gegenstände, welche die ersten Bedingungen der sozialen Existenz betreffen, vor ihm mit einem energischen Eifer verhandelt wurden, als hinge die augenblickliche Entscheidung unseres Schicksals, Tod und Leben davon ab. Hörte er Unvernünftiges so ernsthaft

Digitized by Google

besprechen, leere und falsche Argumente so unerschütterlich vorbringen, so schien er körperlich zu leiden, als habe er eine Folge von Dissonanzen, eine musikalische Kakophonie gehört. Zu andern Malen auch ward er traurig und träumerisch. Dann erschien er wohl wie ein Reisender am Bord eines Schiffes, das der Sturm auf hoher See dahintreibt. Horizont und Sterne betrachtend, vom fernen Vaterlande träumend, folgt er den Bewegungen der Matrosen; er gewahrt ihre Fehlgriffe, aber er schweigt, da ihm die Kraft gebricht, mit eigner Hand in die Taue des Segelwerks einzugreifen.

Sein feiner Verstand hatte ihn bald von der Unfruchtbarkeit der meisten politischen, philosophischen und religiösen Reden und Erörterungen überzeugt. So gelangte er frühzeitig dahin, die Lieblingsmaxime eines ausgezeichneten Mannes auszuüben, die wir, als Ergebnis der misanthropischen Weisheit seines Alters, häufig von ihm aussprechen hörten, und die, während sie damals unsere Unerfahrenheit in Staunen setzte, uns späterhin durch ihre traurige Wahrheit überrascht hat. „Sie werden sich eines Tages gleich mir überzeugen, daß es kaum möglich ist, über irgend etwas mit irgend jemandem zu reden", pflegte der Marquis Jules de Noailles den jungen Leuten, die er mit seinem Wohlwollen beehrte, zuzurufen, wenn sie sich in naiven Meinungskämpfen zu allzugroßem Eifer hinreißen ließen. Il mondo va da se! [Die Welt geht von selbst] schien Chopin zu sich selber zu sagen, sooft er die vorübergehende Neigung, ein Wort in den Streit hineinzuwerfen, unterdrückte.

Die Demokratie stellte sich seinen Augen als ein Gemisch zu verschiedenartiger, unruhiger und wilder Elemente dar, um ihm sympathisch zu sein. Zwei Jahrzehnte früher bereits hatte man das Auftauchen der sozialen Fragen einem neuen Barbareneinfall verglichen. Chopin ward besonders peinlich von diesem ihn erschreckenden Vergleich getroffen. Er sah von den modernen Hunnen und ihren Attilas nicht das Heil Roms und das mit diesem zusammenhängende Heil Europas kommen. Er gab sich nicht der Hoffnung hin, daß unter ihren Zerstörungen und Verwüstungen die zur europäischen gewordene christliche Zivilisation erhalten

Digitized by Google

bleiben werde. Er verzweifelte daran, daß vor ihren Verheerungen die Kunst mit ihren Denkmälern, die Möglichkeit jenes verfeinerten Lebens zu retten sei, das Horaz besingt. Aus der Ferne verfolgte er die Ereignisse, und eine Schärfe des Blicks, die man ihm kaum zugetraut hätte, ließ ihn oftmals Dinge voraussagen, die selbst Besserunterrichteten unerwartet kamen. Entschlüpften ihm Bemerkungen dieser Art, so pflegte er dieselben doch nicht weiter auszuführen. Erst nachdem sie ihre tatsächliche Bestätigung erfahren, ward man auf sie aufmerksam.

In einem einzigen Falle nur wich Chopin von seiner vorsätzlichen Schweigsamkeit und Neutralität ab. In Sachen der Kunst entsagte er der gewohnten Zurückhaltung; hier gab er unter allen Umständen sein Urteil klar und bündig kund, machte er seinen Einfluß und seine Überzeugung geltend. Es war gleichsam ein stummes Zeugnis seiner großen Künstlerautorität, deren er sich in diesen Fragen vollbewußt war. Indem er den letzteren durch seine Kompetenz zu erhöhtem Ansehen verhalf, ließ er über seine Auffassungsweise derselben niemals in Zweifel. Mehrere Jahre hindurch legte er bei Verteidigung seiner Sache einen leidenschaftlichen Eifer an den Tag. Es war dies zur Zeit des auf beiden Seiten mit gleicher Lebhaftigkeit geführten Kampfes zwischen der romantischen und klassischen Richtung. Offen gesellte er sich den Vertretern der ersteren bei, ob er auch nichtsdestoweniger den Namen Mozarts auf seine Fahne schrieb. Gewohnt, sich mehr an den Grund der Dinge als an Worte und Namen zu halten, genügte es ihm, in dem unsterblichen Schöpfer des Requiem, der Jupitersymphonie und anderer großer Werke die Grundlagen, Keime und Anfänge aller der von ihm selbst reichlich gebrauchten Freiheiten zu erkennen, um in ihm einen der ersten zu ehren, die seiner Kunst neue Gesichtskreise eröffneten. Erweiterte er dieselben doch selbst durch Entdeckungen, die die alte Welt mit einer neuen bereicherten.

Im Jahre 1832, kurz nach seiner Ankunft in Paris, bildete sich in der Musik wie in der Literatur eine neue Schule, und junge Talente traten hervor, die in aufsehenerregender Weise das Joch der alten Formen abschüttelten. Kaum war die politische Gärung der ersten Jahre nach der Julirevolution gedämpft, als sie sich

Digitized by Google

mit aller Macht auf die Fragen der Literatur und Kunst übertrug, die sich der Aufmerksamkeit und Teilnahme aller bemächtigten. Die Romantik war an der Tagesordnung, und mit Erbitterung wurde der Kampf für oder wider dieselbe geführt. Da gab es keinen Waffenstillstand zwischen denen, die keine andere Schaffensweise als die bisher übliche zulässig fanden, und jenen anderen, die bezüglich der Wahl der seiner Idee anzupassenden Form volle Freiheit für den Künstler forderten, von der Meinung ausgehend, daß, wenn das Gesetz der Form in deren Übereinstimmung mit dem auszudrückenden Gefühl zu finden sei, jede verschiedene Gefühlsweise auch notwendig eine verschiedene Ausdrucksweise bedinge.

Die einen, die an die Existenz einer unwandelbaren Form, die in ihrer Vollkommenheit das absolut Schöne repräsentiert, glaubten, beurteilten jedes Werk aus diesem voreingenommenen Gesichtspunkt. Mit der Behauptung, daß die großen Meister bereits die äußersten Grenzen der Kunst und deren höchste Vollendung erreicht hätten, ließen sie den ihnen nachfolgenden Künstlern keine andere Ruhmesaussicht übrig, als sich durch Nachahmung jenen mehr oder minder zu nähern. Selbst um die Hoffnung, ihnen ebenbürtig zu werden, betrog man sie; da die Vervollkommnung eines Stils doch nimmer dem Verdienst der Erfindung gleichkommen kann. Die anderen dagegen stellten in Abrede, daß dem Schönen eine feste und absolute Form beizumessen sei. Die verschiedenen in der Geschichte der Kunst auftretenden Stile erschienen ihnen wie Zelte, die man auf dem Weg zum Ideal errichtete: zeitweilige Ruhepunkte, die das Genie von Epoche zu Epoche erreicht, und die seine Erben bis zur letzten Konsequenz ausnutzen, die aber seine rechtmäßigen Nachkommen zu überspringen berufen sind. Die einen wollten die Erzeugnisse der verschiedensten Zeiten und Naturen in den gleichen symmetrischen Raum einzwängen. Die anderen begehrten für jede derselben das Recht, sich ihre eigene Sprache und Ausdrucksweise zu schaffen. Einzig nur der Regel mochten sie sich unterwerfen, die sich aus der unmittelbaren Wechselbeziehung zwischen Idee und Form ergibt und die Gemäßheit beider gebietet.

Digitized by Google

So bewundernswert die vorhandenen Muster auch sind und sein mögen, den hellsehenden Augen Chopins schien es doch, als ob in ihnen weder alle Empfindungen, denen die Kunst ihr verklärendes Leben zu verleihen vermag, noch alle Formen, über die sie verfügt, erschöpft seien. Nicht bei der Vortrefflichkeit der Form an sich verweilte er. Er erstrebte sie nur insoweit, als ihre tadellose Gestaltung für die vollkommene Offenbarung des Gefühlsinhaltes unentbehrlich ist; denn er wußte, daß dieser letztere nur mangelhaft zum Ausdruck gelangt, wenn eine unvollkommene Form, gleich undurchsichtigem Schleier, seine Ausstrahlung auffängt. Der poetischen Inspiration ordnete er die Arbeit des Handwerks unter, indem er dem Genie die mühereiche Aufgabe stellte, selbstschöpferisch eine Form zu bilden, die den Erfordernissen des auszusprechenden Gefühls genügt. Seinen klassischen Gegnern aber machte er den Vorwurf, daß sie die Begeisterung in ein Prokrustesbett zwängen, wenn sie nicht zugestehen, daß gewisse Gedanken und Empfindungen innerhalb gewisser vorausbestimmter Formen unausdrückbar sind. Er klagte sie an, daß sie die Kunst somit von vornherein aller der Werke berauben, welche ihr neue Ideen in Gestalt neuer Formen zugeführt haben würden, wie solche sich aus der immer fortschreitenden Entwickelung des Menschengeistes, der seinen Gedanken verbreitenden Mittel, der materiellen Hilfsquellen der Kunst ergeben.

Chopin wollte ebensowenig, daß man mit dem griechischen Giebel auch den gotischen Turm niederreiße, oder zugunsten der phantastischen maurischen Bauten die reine Grazie italienischer Architektur zerstöre, als er an Stelle der Birke die Palme, statt der tropischen Agave die nordische Lärche zu setzen wünschte. Er behauptete, den „Ilyssus“ des Phidias und Michel Angelos „Pensieroso“, ein „Sakrament“ Poussins und den „Danteskischen Nachen“ von Delacroix, Palestrinas „Improperien“ und die „Königin Mab“ von Berlioz unbeeinträchtigt nebeneinander genießen zu können. Für alles Schöne forderte er das Daseinsrecht, und den Reichtum der Mannigfaltigkeit bewunderte er nicht minder als die Vollkommenheit der Einheit. Von Sophokles und Shakespeare, Homer und Firdusi, Racine und Goethe verlangte er gleicherweise die Moti-

Digitized by Google

vierung ihres Daseins aus der Schönheit ihrer Form, der Erhabenheit ihrer Idee.

Diejenigen, die das alte, wurmstichige Formengerüst von den Flammen des Talents unmerklich verzehrt sahen, schlossen sich der musikalischen Schule an, deren begabtester und kühnster Repräsentant Berlioz war. Chopin verband sich derselben rückhaltlos und zählte zu denen, die sich am beharrlichsten der sklavischen Herrschaft des konventionellen Stils, wie dem Charlatanismus entzogen, der an Stelle der alten Mißbräuche nur neue, noch lästigere setzt; — oder wäre die Extravaganz nicht unerträglicher noch als die Monotonie? Fields Nocturnes, Dusseks Sonaten, Kalkbrenners lärmende und äußerliche Virtuosenstücke dünkten ihm unzulänglich und antipathisch; er konnte sich weder von der blumigen, zierlichen Weise der einen angezogen finden, noch die wirre Art der anderen gutheißen.

Solange der sich über mehrere Jahre erstreckende Feldzug des Romantismus währte, aus dem statt bloßer Versuche Meistertaten hervorgingen, blieb Chopin in seiner Vorliebe wie in seiner Abneigung unveränderlich. Ohne Verlangen, die Kunst zugunsten des Handwerks auszubeuten, ohne Streben nach billigen, der Überraschung der Zuhörer abgewonnenen Effekten und Erfolgen, bezeigte er sich unnachsichtig gegen die, die seiner Ansicht nach den Fortschritt nicht genügend vertraten, ihm nicht aufrichtig genug anhingen. Er zerriß selbst ihm werte Bande, wenn er sich durch sie in seiner Bewegung behindert fühlte und sie als alt und morsch geworden erkannte. Andrerseits weigerte er sich entschieden, mit jungen Leuten Beziehungen anzuknüpfen, deren nach seiner Meinung übertriebener Erfolg ihr zweifelhaftes Verdienst zu sehr in den Vordergrund stellte. Nicht das leiseste Lob brachte er über die Lippen, wenn er sich nicht einer wirklichen Errungenschaft für die Kunst, einem ernsten Erfassen der Aufgabe des Künstlers gegenüber sah.

In seiner Uneigennützigkeit lag seine Stärke; sie bildete eine Art von Festung um ihn. Denn da er die Kunst nur um der Kunst willen wollte, wie man das Gute um des Guten willen erstrebt, war er unverwundbar und somit unerschütterlich. Weder von den

Digitized by Google

einen noch von den anderen mochte er gepriesen sein oder jene heimlichen Rücksichten und Konzessionen geübt sehen, welche die verschiedenen Schulen sich in ihren leitenden Persönlichkeiten angedeihen zu lassen pflegen. Führen dieselben doch, inmitten der Rivalitäten, der Ein- und Übergriffe der verschiedenen Stile in den verschiedenen Kunstzweigen, Unterhandlungen und Vergleiche herbei, die, ebenso wie die davon unzertrennlichen Kunstgriffe und Überlistungen, an die Art der Diplomaten erinnern. Indem er es verschmähte, für die günstige Aufnahme seiner Schöpfungen irgend welche äußere Hilfe in Anspruch zu nehmen, gab er deutlich kund, daß er ihrem Werte hinlänglich vertraue, um sicher zu sein, daß sie sich selbständig Geltung verschaffen würden. Es lag ihm wenig daran, ihre unmittelbare Anerkennung zu erleichtern und zu beschleunigen.

Gleichwohl war Chopin so innerst und ganz von den Empfindungen durchdrungen, die er ausschließlich der Kunst anzuvertrauen liebte, und deren verehrungswürdigste Typen er in seiner Jugend gekannt zu haben glaubte; er betrachtete die Kunst so unveränderlich aus einem und demselben Gesichtspunkte, daß seine künstlerischen Neigungen notwendig davon beeinflußt werden mußten. In den großen Vorbildern und Meisterwerken der Kunst fragte er einzig nach dem, was seiner Natur entsprach. Was sich derselben näherte, gefiel ihm; dem aber, was ihr ferner lag, ließ er kaum Gerechtigkeit widerfahren. Die oft unvereinbaren Gegensätze von Leidenschaft und Anmut in seiner Person wie in seinem Schaffen vereinend, besaß er eine große Sicherheit des Urteils und hütete sich vor kleinlicher Parteilichkeit. Doch selbst die größten Schönheiten und Verdienste fesselten ihn nicht, sobald sie die eine oder andere Seite seiner poetischen Auffassung verletzten. So große Bewunderung er auch für Beethovens Werke hegte, einzelne Teile derselben dünkten ihm zu massig gestaltet. Ihr Bau war zu athletisch, ihr Donnergrollen zu elementar für seinen Geschmack. Die Leidenschaft schien ihm eine zu aufwühlende, alles überflutende. Die Löwenklaue, die jede seiner musikalischen Phrasen kennzeichnet, war ihm zu wuchtig, und die seraphischen Töne, die inmitten der mächtigen Schöpfungen dieses Genies auftauchen,

Digitized by Google

berührten ihn zufolge des schneidenden Kontrastes zeitweise nahezu peinlich.

Ungeachtet des Zaubers, den er einigen Schubertschen Gesängen zuerkannte, hörte er doch jene nicht gern, deren Umrisse seinem Ohr zu scharf dünkten, wo das Gefühl sich gleichsam entblößt zeigt und man sozusagen den körperlichen Ausdruck des Schmerzes fühlt. Alles Harte, Wilde flößte ihm Abneigung ein. In der Musik, wie in der Literatur und im Leben, war ihm alles, was an das Melodrama erinnert, ein Greuel. Die wahnwitzigen Ausschreitungen des Romantismus waren ihm zuwider; Überraschungen durch sinnlose Effekte und Exzesse däuchten ihm unerträglich. „Er liebte Shakespeare nur mit starken Einschränkungen. Seine Charaktere fand er zu sehr dem Leben abgelauscht, die Sprache, die sie redeten, zu wahr; er zog die epischen und lyrischen Synthesen vor, die die armseligen Kleinlichkeiten der Menschheit im Schatten lassen. Darum auch sprach er wenig und hörte selten aufmerksam zu, da er nur dann seine Gedanken in Worte fassen oder die anderer aufnehmen mochte, wenn sie auf eine gewisse Bedeutung Anspruch erheben konnten[1]."

Diese sich selbst so vollkommen bemeisternde, so zart zurückhaltende Natur, die für den poetischen Reiz des nur halb Ausgesprochenen so empfänglich war, konnte gegenüber einer gewissen Unkeuschheit des Empfindens, die nichts zu erraten, nichts zu ergänzen übrigläßt, nur Mißbehagen fühlen. Hätte er sich in diesem Punkte geäußert, so würde er, glauben wir, bekannt haben, daß nach seinem Dafürhalten Gefühle nur so weit zum Ausdruck kommen dürfen, daß ihr bester Teil zu erraten bleibt. Wenn das, was man in der Kunst als „klassisch" zu bezeichnen pflegt, ihm zu methodische Beschränkungen aufzuerlegen schien, wenn er sich weigerte, sich durch Fesseln binden und sein Empfinden durch ein konventionelles System gleichsam vereisen zu lassen, wenn er nicht in einen symmetrischen Käfig eingesperrt sein mochte, so geschah es, weil er sich aufwärts zu den Wolken schwang, um dort, dem Himmel näher, wie die Lerche aus voller Brust zu singen und nie aus reineren

[1] George Sand, Lucrezia Floriani.

Digitized by Google

Höhen herniedersteigen zu müssen. Dem Paradiesvogel gleich, von dem man ehemals behauptete, daß er nur mit ausgebreiteten Flügeln, vom Hauch der Lüfte gewiegt, im blauen Äthermeer schlummere, wollte auch er nur in höheren Regionen schwebend der Ruhe genießen. Weder in die von tierischen Lauten erfüllten Höhlen des Waldes begehrte er einzudringen, noch die schreckensreichen Wüsten zu durchforschen und Wege daselbst zu bahnen, die ein treuloser Wind hinter den Schritten des verwegenen Pfadfinders spottend verweht.

Alles, was in der italienischen Musik so natürlich und lichtvoll, so frei von künstlicher Mache und gelehrtem Apparat erscheint, alles, was in der deutschen Kunst den Stempel einer populären, wenn auch mächtigen Energie trägt, behagte ihm gleich wenig. In bezug auf Schubert äußerte er eines Tages: „das Erhabene werde verdunkelt, wenn das Gemeine oder Triviale ihm folge". Unter den Klavierkomponisten gehörte Hummel zu denen, mit deren Werken er sich am liebsten beschäftigte. Sein Ideal, der Dichter par excellence, war ihm Mozart; denn seltener als irgend einer ließ er sich herab, die Linie zu überschreiten, welche die Vornehmheit von der Flachheit trennt. Gerade das liebte er an Mozart, was diesem nach einer Vorstellung des „Idomeneo" den Tadel seines Vaters zuzog: „Du hast unrecht, daß du nichts für die Langohren hineingebracht!" An der Heiterkeit Papagenos entzündete sich die seine; Taminos Liebe und die geheimnisvollen Proben, auf die sie gestellt wird, schienen ihm seiner Teilnahme würdig; Zerline und Masetto vergnügten ihn durch ihre raffinierte Naivität. Donna Annas Rache war ihm verständlich, da sie ihre Trauer mit noch dichterem Schleier umhüllt. Daneben ging sein Purismus, seine Empfindlichkeit gegen Gemeinplätze so weit, daß er selbst im „Don Juan", diesem unsterblichen Meisterwerk, Stellen entdeckte, deren Vorhandensein er uns gegenüber beklagte. Seine Verehrung für Mozart wurde dadurch nicht vermindert, sie erschien nur gleichsam getrübt. Er konnte, was ihn abstieß, wohl vergessen; sich damit auszusöhnen aber war ihm unmöglich. Unterlag er hierin nicht der unversöhnlichen Macht eines Instinktes, der keine Überredung, keine Beweisführung, jemals auch nur die Nachsicht der

Digitized by Google

Gleichgültigkeit für etwas abzugewinnen vermochte, was ihm antipathisch war und eine an Idiosynkrasie grenzende Abneigung in ihm erregte?

Unseren Versuchen, unseren damals noch unsicheren, an Irrungen und Übertreibungen reichen Kämpfen, die mehr „kopfschüttelnden Weisen" als ruhmvollen Gegnern begegneten, gab Chopin die Stütze einer seltenen Überzeugungsfestigkeit, eines unerschütterlich ruhigen Verhaltens, einer gegen Lässigkeit wie gegen Verlockung gleicherweise gewappneten Charakterstärke, wie den wirksamen Nachdruck seiner unsere Sache vertretenden hochbedeutenden Werke. Die Kühnheiten Chopins traten mit so viel Reiz, Maß und Wissen auf, daß das Vertrauen auf sein einziges Genie durch die unmittelbare Bewunderung, die er erregte, gerechtfertigt schien. Die soliden Studien und ernsten Gewohnheiten seiner Jugend, der Kultus für das klassisch Schöne, in dem er erzogen worden, bewahrten ihn davor, seine Kraft an unglücklichen und halben Versuchen zu vergeuden, wie sich deren mehr als ein Vertreter der neuen Ideen schuldig gemacht hat.

Der ausdauernde Fleiß, den er auf Ausarbeitung und Vollendung seiner Kompositionen verwandte, schützte ihn vor einer unbilligen Kritik, die die Meinungsverschiedenheit böswillig verschärft, indem sie kleine Nachlässigkeits- und Unterlassungssünden zu ihrem Vorteil ausnutzt und damit leichte Siege erringt. Frühzeitig an Gesetz und Regel gewöhnt, sich selbst in mancher seiner schönen Schöpfungen streng an dieselben bindend, streifte er sie doch zur rechten Zeit mit weise erwogener Berechtigung ab. Seinen Prinzipien getreu schritt er immer vorwärts, ohne sich zu Übertreibungen hinreißen, noch zu Verträgen verlocken zu lassen; die theoretischen Formeln gab er gern preis, um einzig ihre Resultate zu verfolgen. Sich weniger mit den Streitigkeiten der Schule und ihren Schlagwörtern als vielmehr mit der praktischen Beweisführung durch seine Werke befassend, hatte er das Glück, persönliche Feindseligkeiten und verdrießliche Verhandlungen zu vermeiden.

Später, nachdem der Sieg seiner Ideen das Interesse an seiner Führerrolle vermindert hatte, suchte er nie wieder Gelegenheit,

Digitized by Google

sich an die Spitze irgend einer Partei zu stellen. In jenem einzigen Falle aber, wo er sich selbst tätig am Kampfe beteiligte, gab er Beweise absoluter, unbeugsam fester Überzeugungen, wie alle lebhaft Empfindenden, die sich selten Luft zu machen pflegen. Sobald er sah, daß seine Ansicht hinreichende Anhänger gefunden hatte, um Gegenwart und Zukunft zu beherrschen, zog er sich aus dem Gedränge zurück und überließ es seinen Mitkämpfern, sich in Scharmützeln zu ergehen, die weniger der Sache nützten, als vielmehr denen angenehm waren, die sich gern um jeden Preis schlugen, selbst auf die Gefahr hin, geschlagen zu werden. Als echter grand seigneur und echter Parteiführer hütete er sich, einen im Rückzug begriffenen Feind zu überfallen und zu verfolgen; er verhielt sich wie ein siegreicher Fürst, dem es genügt, seine Sache außer Gefahr zu wissen, um sich nicht weiter unter die Kämpfenden zu mischen.

In modernerer, einfacherer, minder ekstatischer Form weiht Chopin seiner Kunst den Kultus, den ihr die ersten Meister des Mittelalters zollten. Wie diesen galt auch ihm die Kunst als schöner, heiliger Beruf. Wie sie war auch er stolz darauf, zu ihm erwählt zu sein, und mit frommer Andacht gab er sich ihrem Dienste hin. In seiner Todesstunde noch offenbarte sich dies in einer Anordnung, über deren volle Bedeutung uns die polnischen Sitten Aufklärung geben. Einem in unseren Tagen wenig verbreiteten, aber doch noch hin und wieder vorkommenden Brauch zufolge wählten Sterbende häufig die Kleider, in denen sie begraben zu werden wünschten, und die man oft lange im voraus hergerichtet hatte[1]. Ihre liebsten, tiefinnersten Gedanken verrieten sich da zum letzten Male. Weltliche Personen wählten oftmals Klostergewänder; die Männer begehrten oder verbaten sich ihre Amtstracht, je nachdem sich ruhmvolle oder unfrohe Erinnerungen daran knüpften.

[1] Der Verfasser von »Julie et Adolphe« (einem der „Neuen Heloise“ nachgebildeten Roman, der bei seinem Erscheinen viel Aufsehen erregte), General K., der, über achtzig Jahre alt, zur Zeit unseres Aufenthaltes in jener Gegend auf einem Gut im Gouvernement Wolhynien lebte, hatte sich nach oben erwähntem Brauch seinen Sarg anfertigen lassen, der schon seit dreißig Jahren neben der Tür seines Schlafgemachs stand.

Digitized by Google

Chopin, der, zu den ersten Künstlern seiner Zeit gehörend, doch die wenigsten Konzerte gab, wollte gleichwohl in den Kleidern, die er bei denselben getragen hatte, ins Grab gelegt sein. Ein natürliches, dem unversieglichen Quell seiner Kunstbegeisterung entstammendes Gefühl gab ihm ohne Zweifel diesen letzten Wunsch ein, als er, die letzten Pflichten des Christen fromm erfüllend, von allem Irdischen Abschied nahm. Lange schon, bevor der Tod ihm nahte, hatten seine Liebe zur Kunst, sein Glaube an dieselbe ihn unsterblich gemacht. Nun wollte er noch einmal, als er sich zur letzten Ruhe niederlegte, durch ein stummes Symbol Zeugnis geben von der Begeisterung, die er rein erhalten hatte sein ganzes Leben hindurch. Er starb sich selber treu, in inbrünstiger Verehrung der mystischen Größe der Kunst und ihrer noch mystischeren Offenbarungen.

Indem Chopin sich, wie bereits erwähnt, aus dem Strudel der Gesellschaft zurückzog, übertrug er seine ganze Sorge und Zärtlichkeit auf den Kreis seiner Familie, seiner Jugendfreunde und Landsleute. Mit ihnen unterhielt er einen ununterbrochenen, eifrigen Verkehr. Vor allen war ihn seine Schwester Louise teuer; eine gewisse Ähnlichkeit ihrer Geistes- und Gefühlsart brachte sie einander besonders nahe. Zu wiederholten Malen unternahm sie die Reise von Warschau nach Paris, um ihn zu sehen, und während der drei letzten Monate seines Lebens umgab ihn ihre treue Fürsorge.

In den Beziehungen zu den Seinigen legte Chopin eine gewinnende Liebenswürdigkeit an den Tag. Nicht nur, daß er mit ihnen einen lebhaften Briefwechsel unterhielt, er benutzte auch seinen Pariser Aufenthalt, um ihnen durch allerhand Neuheiten und zierliche Kleinigkeiten tausenderlei Überraschungen zu bereiten. Er suchte alles heraus, was, wie er glaubte, in Warschau erfreuen werde, und schickte fortwährend bald dieses, bald jenes neue Nichts, irgend ein Putzstück oder eine Spielerei. Er hielt darauf, daß man diese Dinge, so geringfügig sie sein mochten, aufbewahrte, als sollten sie ihn selber dem Kreise derer vergegenwärtigen, denen sie zugedacht waren. Aber auch er seinerseits legte auf jeden Beweis von Zuneigung, den er von seinen Angehörigen empfing,

Digitized by Google

großen Wert. Eine Nachricht, ein Erinnerungszeichen von ihnen bereitete ihm eine wahre Festfreude. Teilte er dieselbe auch mit niemandem, so verriet sie sich doch durch die Sorgfalt, mit der er alle ihm von dieser Seite kommenden Gegenstände bewahrte. Selbst die unbedeutendsten derselben waren ihm kostbar, ja er wehrte nicht nur anderen, sich ihrer zu bedienen, die bloße Berührung derselben schon war ihm sichtlich unangenehm.

Wer immer aus Polen kam, bei ihm war er willkommen. Ob mit oder ohne Empfehlungsbrief, er ward mit offenen Armen aufgenommen, als ob er zur Familie gehöre. Selbst Unbekannten, wenn sie aus seiner Heimat kamen, gestattete Chopin, was er keinem unter uns gewährt haben würde: das Recht, ihn in seinen Gewohnheiten zu stören. Er tat sich um ihretwillen Zwang an, führte sie spazieren, besuchte zwanzigmal hintereinander dieselben Orte, um ihnen die Sehenswürdigkeiten von Paris zu zeigen, ohne in seinem Amt als Cicerone oder müßiger Zuschauer jemals Ermüdung oder Langeweile zu bekunden. Landsleute, von deren Existenz er tags zuvor noch nichts gewußt, lud er zum Speisen ein; er sparte ihnen alle kleinen Ausgaben und lieh ihnen Geld. Und mehr noch als das. Man sah ihm an, wie gern er es tat, wie glücklich er war, seine Muttersprache zu sprechen, sich unter den Seinigen zu wissen und durch sie in die heimatliche Atmosphäre zurückversetzt zu fühlen, die er an ihrer Seite noch zu atmen vermeinte. Man sah, mit welcher Teilnahme er ihren traurigen Berichten lauschte, welche Freude es ihm gewährte, sie in ihrem Schmerz zu zerstreuen und von ihren blutigen Erinnerungen abzulenken, indem er ihren Kummer durch die Verheißungen beredter Hoffnung tröstete.

Seinen Angehörigen schrieb Chopin regelmäßig, aber auch nur ihnen. Eine seiner Sonderbarkeiten bestand darin, sich im übrigen jedes Brief- oder Billettwechsels zu enthalten. Man hätte glauben mögen, er habe ein Gelübde getan, nie eine Zeile an Fremde zu richten. Zu allen erdenklichen Auskunftsmitteln nahm er seine Zuflucht, nur um der Nötigung zu entgehen, einige Worte auf das Papier zu werfen. Oftmals durchmaß er lieber Paris von einem Ende zum anderen, um eine Einladung zum Mittagessen abzulehnen

Digitized by Google

oder irgend eine unwesentliche Nachricht mitzuteilen, statt sich mittelst eines schriftlichen Wortes diese Mühe zu ersparen. Der Mehrzahl seiner Freunde blieben seine Schriftzüge fast unbekannt. Nur zugunsten seiner schönen in Paris ansässigen Landsmänninnen, in deren Besitz sich mehrere polnische Autographen von ihm finden, wich er, so sagt man, von seiner Gewohnheit ab. Diese Ausnahme von der Regel erklärt sich durch seine Vorliebe für seine Muttersprache, die er besonders gern gebrauchte, und deren ausdrucksvollste Redensarten er anderen gern verdolmetschte. Wie die Slawen im allgemeinen, war er des Französischen vollkommen mächtig; in Betracht seiner französischen Abkunft hatte man ihn darin überdies mit besonderer Sorgfalt unterrichtet. Aber die Sprache sagte ihm nicht zu, und er warf ihr vor, daß sie frostigen Geistes und geringen Wohlklangs sei.

Dies Urteil über die französische Sprache ist übrigens unter den Polen ziemlich verbreitet. Sie bedienen sich derselben zwar mit großer Leichtigkeit, sprechen sie viel untereinander, ja oft besser als ihre eigene, hören aber gleichwohl nie auf, denen, welche nicht Polnisch verstehen, zu versichern, daß sie ihr Denken und Fühlen in keinem anderen Idiom als dem ihren wiederzugeben vermögen. Bald ist es die Majestät, bald die Leidenschaft, bald die Anmut, die nach ihrer Ansicht den französischen Ausdrücken mangelt. Fragt man sie nach dem Sinn eines von ihnen zitierten polnischen Wortes oder Verses, so lautet die erste, dem Fremden zuteil werdende Antwort unausbleiblich: „O, das ist unübersetzbar!" Zur Erläuterung derselben folgen dann Kommentare, welche alle Feinheiten, versteckten Andeutungen und Gegensätze, die in den „unübersetzbaren" Worten enthalten sind, erklären. Wir nannten bereits einige Beispiele, die in Verbindung mit anderen uns zu der Annahme verleiten, daß diese Sprache den Vorzug hat, die abstrakten Hauptwörter zu versinnlichen, und daß sie es im Laufe ihrer Entwickelung dem poetischen Geist der Nation verdankt, wenn sich durch Ableitungen und Synonyme eine überraschend richtige Wechselbeziehung der Ideen bildete. So fällt, wie Licht oder Schatten, auf jeden Ausdruck gleichsam ein farbiger Widerschein.

Digitized by Google

Man könnte demnach behaupten, daß die Worte dieser Sprache notwendig einen ungeahnten enharmonischen Ton, oder vielmehr den korrespondierenden Ton einer Terz, der sofort den Dur- oder Mollcharakter des Gedankens bestimmt, im Geiste in Schwingung versetzen. Ihr Reichtum an Worten läßt die Wahl des Tones frei; doch dieser Reichtum gerade bringt seine Schwierigkeiten mit sich, und nicht mit Unrecht dürfte dem in Polen so verbreiteten Gebrauch fremder Sprachen die Trägheit des Geistes zuzuschreiben sein, die dem mühsamen Gebrauch einer Ausdrucksgewandtheit entrinnen möchte, welche gleichwohl unentbehrlich ist in einer Sprache, deren Tiefe und energischer Lakonismus dem Ungefähr und der Banalität wenig oder keinen Raum läßt. Die unbestimmten Anklänge unklarer Gefühle lassen sich nicht dem starken Gefüge ihrer Grammatik einordnen. Der Gedanke kommt über eine eigentümliche Armut und Blöße nicht hinaus, solange er diesseits der Grenzen des Gemeinplatzes bleibt; hinwiederum erheischt er eine seltene Bestimmtheit des Ausdruckes, um nicht, sobald diese Grenzen überschritten sind, barock zu erscheinen. Die polnische Literatur hat weniger klassische Autoren aufzuweisen als andere; fast jeder einzelne derselben jedoch beschenkte sie mit einem Werke unvergänglichen Wertes. Dem stolzen, anspruchsvollen Charakter ihres Idioms mag sie es verdanken, daß die Zahl ihrer Meisterwerke im Verhältnis zu der ihrer Schriftsteller sich größer als anderwärts herausstellt. Man fühlt sich als Meister, sobald man diese schöne und reiche Sprache zu beherrschen wagt[1].

[1] Mangel an Harmonie und musikalischem Reiz läßt sich dem Polnischen nicht zum Vorwurf machen. Die Härte einer Sprache wird keineswegs immer und unbedingt durch die Überzahl der Konsonanten, sondern vielmehr durch deren Verbindungsweise bewirkt; man könnte sogar behaupten, daß das manchem Idiom eigene matte, kalte Kolorit auf den Mangel an bestimmten und stark markierten Lauten zurückzuführen ist. Nur die unharmonische Verbindung ungleichartiger Konsonanten verletzt ein feines und gebildetes Ohr in empfindlicher Weise. Die öftere Wiederkehr gewisser, wohl aneinander gefügter Konsonanten gibt der Sprache Schattierung, Rhythmus, Kraft; während das Vorwiegen der Vokale eine gewisse bleiche Färbung erzeugt, die durch dunklere Tinten gehoben zu werden verlangt. Die slawischen Sprachen verwenden allerdings viel Konsonanten, jedoch im allgemeinen mit wohlklingender Zusammenstellung, die dem Ohr zuweilen schmeichelt und, selbst wo sie

Digitized by Google

Die äußerliche Eleganz war Chopin nicht minder natürlich als die geistige. Sie verriet sich ebensowohl in den ihm angehörenden Gegenständen als in seinem vornehmen Auftreten. In der Einrichtung seiner Zimmer entfaltete er eine gewisse Koketterie. Immer waren dieselben mit Blumen, die er sehr liebte, geschmückt. Doch trieb er diesen Luxus nicht so weit wie einige Pariser Berühmtheiten jener Zeit; auch in dieser Beziehung wie in der Liebhaberei für kostbare Stöcke, Nadeln, Knöpfe, damals modische

---

mehr überraschend als melodisch wirkt, fast nirgend entschieden mißtönend auftritt. Ihre Laute sind reich, voll, sehr nuanciert. Sie bewegen sich nicht innerhalb der Grenzen einer engen Tonlage, sondern breiten sich mit der Mannigfaltigkeit bald höherer, bald tieferer Intonationen über einen weiten Umfang aus. Je mehr man sich dem Orient nähert, um so auffälliger wird dieser philologische Zug. Man begegnet ihm in den semitischen Sprachen; im Chinesischen z. B. nimmt dasselbe Wort, je nach dem höheren oder tieferen Ton, in dem man es ausspricht, einen völlig verschiedenen Sinn an. Das slawische Ł, dieser für alle, die ihn nicht von Kindheit an erlernten, kaum auszusprechende Buchstabe, hat nichts Trockenes. Es übt auf das Ohr einen Eindruck, wie ihn die Berührung rauhen und doch geschmeidigen Wollensamts auf unseren Finger übt. Da die Verbindung rasselnder Konsonanten im Polnischen selten, die Assonanz dagegen sehr vielfältig vorkommt, dürfte sich dieser Vergleich auf den Gesamteindruck, den es auf den Fremden hervorbringt, anwenden lassen. Wir begegnen hier vielen Worten, die das eigentümliche Geräusch der von ihnen bezeichneten Gegenstände nachahmen. Die häufigen Wiederholungen des ch (unser deutsches h), des sz (unser sch), des rz, cz, die dem uneingeweihten Auge so fürchterlich dünken, und deren Klang doch meist nichts Barbarisches an sich hat (sie werden ungefähr wie das französische g vor e und i und tche ausgesprochen), erleichtern diese Nachahmung. Das Wort dzwięk, Ton (man lese dzwienque), bietet hierzu ein charakteristisches Beispiel. Schwerlich vermöchte man die Empfindung, die das Anschlagen der Stimmgabel dem Ohre erregt, treffender durch den Klang eines Wortes zu bezeichnen. Zwischen die Konsonanten-Gruppen, die sehr verschiedenartige, bald metallische, bald summende, brummende oder pfeifende Töne erzeugen, mischen sich zahlreiche Diphthonge sowie oft etwas nasal klingende Vokale, indem das von einer cédille begleitete a und e, ą und ę, wie das französische on und in ausgesprochen werden. Neben dem sehr weich gesprochenen c (tse), zuweilen auch ć (tsie) hat das akzentuierte s, ś etwas Zwitscherndes. Das z ist, dem Dreiklange eines Tones vergleichbar, dreifach verschiedenen Lautes: ż (franz. jais), z (franz. zed) und ź (franz. zied). Das y ist ein Vokal von eigentümlich ersticktem Laut (franz. eu), der ebensowenig als das ł in anderer Sprache wiedergegeben werden kann, der aber ebensowohl wie dieses dem Polnischen ein nicht auszudrückendes Schillern verleiht. — Diese feinen,

Digitized by Google

Schmuckgegenstände, hielt er zwischen dem Zuviel und Zuwenig die rechte Mitte, die feine Grenze des comme il faut ein.

Gewöhnt, seine Zeit, seine Gedanken, seine Wege von denen anderer abzuschließen, war ihm der Umgang mit Frauen oft bequemer, insofern er ihn weniger zu fortgesetzten Beziehungen verpflichtete. Wie er den Adel seiner Seele in den Stürmen des Lebens unbefleckt erhielt, wie der Sinn für das Edle, der Glaube an das Heilige nie von ihm wichen, so verlor Chopin auch nie die jugend-

---

ungebundenen Elemente gestatten den Frauen, im Gespräch einen singenden oder gedehnten Akzent anzunehmen, den sie gewöhnlich auch auf andere Sprachen übertragen, wobei aber der Reiz, zum Fehler werdend, weniger anziehend als ungünstig wirkt. Wie viele Menschen und Dinge vertragen es eben nicht, aus ihrem natürlichen Boden in einen fremden versetzt zu werden! Was zuvor gewinnend, ja unwiderstehlich an ihnen war, wird nun reizlos und befremdend, einzig der veränderten Beleuchtung zufolge, in der die Schatten an Tiefe, die Lichtreflexe an Glanz und Klarheit Einbuße erleiden. Sprechen die Polinnen ihre Sprache, so pflegen sie — war der sie beschäftigende Gegenstand ernst und melancholisch — einer Art improvisierter Rezitative und Threnodien ein dem Geschwätz der Kinder nicht unähnliches, lispelndes, unartikuliertes Geplauder folgen zu lassen. Wollen sie vielleicht im selben Augenblick, wo sie sich dazu verstehen, ernst wie ein Senator, weise wie ein Staatsminister, tiefsinnig wie ein Gottesgelahrter, spitzfindig wie ein deutscher Philosoph zu sein, die Privilegien ihrer weiblichen Oberherrlichkeit beweisen und bewahren? Ist aber die Polin nur einigermaßen heiter gelaunt und gestimmt, den Duft ihres Geistes ausströmen zu lassen — wie die Blume, die ihren Kelch dem Strahl der Frühlingssonne neigt, um die Luft mit ihrem Wohlgeruch, man möchte sagen mit ihrer Seele zu erfüllen, die der Sterbliche gern wie einen Glückshauch aus paradiesischen Gefilden einatmen möchte — so scheint sie sich nicht mehr die Mühe zu nehmen, ihre Worte deutlich auszusprechen, wie andere demütige Bewohner dieses Jammertals. Der Nachtigall gleich beginnt sie zu flöten; die Phrasen werden zu Läufen, die zur höchsten Höhe eines wunderbaren Soprans emporsteigen; oder vielmehr die Perioden wiegen sich auf Trillern, die man dem Zittern eines Tautropfens vergleichen möchte. Welch reizende Triumphe und noch reizendere Unterbrechungen! Dazwischen kurze Ausrufe und perlendes Gelächter. Dann folgen in den höchsten Tönen der Stimmlage kleine Kadenzen, die plötzlich, man weiß nicht in welcher chromatischen Folge von Halb- und Viertelstönen, herabgleiten, um auf einer gehaltenen Note zu verweilen und sich in endlosen, originellen Modulationen zu ergehen, welche das an solches Gezwitscher nicht gewöhnte Ohr durch einen dem Gesang der Spottvögel abgelauschten Ausdruck irreleiten. Wie die Venezianerinnen zwitschern die Polinnen gern, und pikante Intervalle, undeutliche Laute, reizvolle Tonübergänge mischen sich völlig

Digitized by Google

liche Naivität, die sich in Kreisen wohl fühlt, die Tugend und Rechtschaffenheit als beste Reize zieren. Das harmlose Geplauder von Leuten, die er achtete, mochte er gern; er vergnügte sich an den kindlichen Freuden der Jugend. Ganze Abende brachte er damit hin, mit jungen Mädchen Blindekuh zu spielen, ihnen kurzweilige, drollige Geschichten zu erzählen und ihnen jenes ausgelassene Lachen zu entlocken, dem man noch lieber als dem Gesang der Grasmücke lauscht.

Alles das vereint bewirkte, daß Chopin, obgleich mehreren der hervorragendsten Persönlichkeiten der damaligen künstlerischen und literarischen Bewegung so nahe verbunden, daß er mit ihnen eins zu sein schien, nichtsdestoweniger inmitten derselben ein Fremdling blieb. Mit keiner anderen Individualität verschmolz

---

naturgemäß ihrem lieblichen Geplauder, das ihren Lippen Worte entgleiten läßt, die bald wie Perlen, die man auf silbernem Becken ausstreut, bald wie Funken erscheinen, deren Aufleuchten und Erlöschen man neugierigen Blickes folgt. Immer aber, in welcher Weise sie sich ihrer auch bedienen mögen, klingt die polnische Sprache im Munde der Frauen ungleich süßer und einschmeichelnder als in dem der Männer. Bemühen sich diese letzteren, mit Eleganz zu reden, so verleihen sie ihr einen männlichen Wohlklang, der sich der vormals in Polen so gepflegten Kunst der Beredsamkeit energisch anpaßt. Die Poesie schöpft aus diesem reichen und vielgestaltigen Material eine Mannigfaltigkeit des Rhythmus und der Prosodie, einen Überfluß an Reimen und Gleichklängen, die es ihr ermöglichen, gewissermaßen musikalisch dem Kolorit der von ihr geschilderten Empfindungen und Szenen nicht nur in kurzen Klangnachahmungen, sondern selbst in langen Reden zu folgen. — Mit Recht hat man das Verhältnis der polnischen zur russischen Sprache mit dem der lateinischen zur italienischen verglichen. Die russische hat in der Tat etwas Melismatischeres, Schmachtenderes. Ihr Tonfall eignet sich so vorzugsweise zum Gesang, daß ihre schönen Dichtungen — wie beispielsweise diejenigen Joukowskis und Puschkins — eine durch das Metrum der Verse bereits vorgezeichnete Melodie zu enthalten scheinen. Von manchen Stanzen, wie „der schwarze Schal", der „Talisman" und vielen anderen, meint man ein Arioso oder ein liebliches Kantabile einfach ablösen zu können. — Wesentlich verschiedenen Charakters ist das alte Slawonisch, die Sprache der griechisch-katholischen Kirche. Majestät ist ihr Gepräge. Reicher an Gutturallauten als die anderen von ihr abstammenden Idiome, ist sie streng und von erhabener Monotonie, wie die byzantinischen Gemälde, die der mit ihr verwachsene Kultus aufbewahrt. Sie trägt die Physiognomie einer heiligen Sprache, die nur einem einzigen Gefühl diente und nicht durch profane Leidenschaften gemodelt und entnervt, nicht durch gemeine Bedürfnisse herabgewürdigt wurde.

Digitized by Google

sich die seine. Niemand unter den Parisern war imstande, die in den höchsten Regionen des Seins vollzogene Einigung zwischen den Bestrebungen des Genies und der Reinheit der Wünsche zu begreifen, wie sie ihm vorschwebte. Und noch weniger vermochte man den Reiz dieser angeborenen Vornehmheit und männlichen Keuschheit zu verstehen, die um so größer war, je weniger sie selbst sich ihrer Verachtung der gemeinen Sinnenlust da bewußt ward, wo doch alle ringsum glaubten, daß die Einbildungskraft sich nur in die Formen eines Meisterwerkes ergießen könne, wenn sie zuvor in den Schmelzöfen der Sinnlichkeit in Glut gebracht worden sei.

Aber wie es eins der köstlichsten Vorrechte innerer Lauterkeit ist, das Raffinement nicht zu erraten, am Zynismus der Schamlosigkeit achtlos vorüberzugehen, so fühlte sich Chopin zwar wohl bedrückt durch die Nähe gewisser Menschen, deren Blick stumpf, deren Atem unrein war, deren Lippen sich satyrartig kräuselten; aber er war weit entfernt zu mutmaßen, daß Handlungen, die er als Verirrungen des Genies bezeichnete, auf den Schild erhoben wurden und dem Kultus der Göttin Materie zur Verherrlichung dienten. Hätte man es ihm tausendmal gesagt, man hätte ihn doch nimmer überzeugt, daß die Roheit der Manieren, der ungezügelte Ausdruck unwürdiger Gelüste, die mißgünstige Beurteilung der Reichen und Vornehmen etwas anderes seien, als Mangel an Erziehung, wie er sich in unteren Klassen äußert. Nie hätte er geglaubt, daß jeder schlüpfrige Gedanke, jeder habsüchtige Wunsch, jedes mörderische Gelübde der diesem gemeinen Götzen dargebrachte Weihrauch sei, und daß jeder seiner übelriechenden Dämpfe in den scheingoldenen Rauchgefäßen einer lügnerischen Poesie als Huldigung der gotteslästerlichen Apotheose aufgenommen ward.

Das Leben auf dem Lande sagte ihm derart zu, daß er, um dasselbe zu genießen, auch eine Gesellschaft, die ihm nicht behagte, in den Kauf nahm. Man könnte daraus schließen, daß es ihm leichter fiel, seinen Geist von den ihn umgebenden Menschen und ihrem geräuschvollen Geschwätz, als seine Sinne von der drückenden Luft, dem trüben Licht, den prosaischen Bildern der Stadt abzulenken, wo die Leidenschaften auf jedem Schritt gereizt und überreizt werden und dem Sinn wenig Erfreuliches begegnet.

Digitized by Google

Was man hier sieht, hört und fühlt, regt auf, statt zu beruhigen; bringt uns außer uns, statt uns zu uns selber kommen zu lassen. Chopin litt darunter, ohne sich Rechenschaft darüber zu geben, solange man in befreundeten Kreisen seiner harrte und der literarische und artistische Meinungskampf ihn lebhaft beschäftigte. Die Kunst konnte ihn zeitweise die Natur vergessen machen. Die Schönheit menschlicher Schöpfungen konnte ihm vorübergehend für die Schönheit der Schöpfungen Gottes Ersatz bieten; auch liebte er Paris. Und dennoch war er glücklich, sooft er dasselbe weit hinter sich zurücklassen konnte.

Kaum war er auf dem Lande angekommen, kaum sah er sich von Gärten, Bäumen, Gräsern und Blumen umgeben, so schien er verwandelt, eine anderer Mensch. Der Appetit kam ihm zurück, seine Heiterkeit, sein Witz sprudelten über. Er vergnügte sich an allem mit allen und war erfinderisch in neuer Kurzweil und wechselvoller Ausschmückung eines Aufenthaltes, den er, im Genuß frischer Luft und der Freiheit des Landlebens, als einen wohltätig belebenden empfand. Spaziergänge unterhielten ihn; er konnte viel gehen, auch fuhr er gern. Selten äußerte er sich über ländliche Gegenden; doch konnte man leicht bemerken, welch tiefen Eindruck sie auf ihn machten. Aus wenigen Worten, die ihm entschlüpften, hörte man heraus, daß er sich inmitten von Feld und Wiese, Hecke und Wald, die ja überall den gleichen Duft aushauchen, seiner Heimat näher fühlte. Lieber sah er sich unter Landleuten, Mähern und Schnittern, die in allen Ländern eine gewisse Ähnlichkeit haben, als zwischen den Straßen und Häusern, den Gossen und der Straßenjugend von Paris, die sicherlich nirgend ihresgleichen finden und keine Erinnerung ins Gedächtnis zurückrufen; so erdrückend wirkt das riesige, oft unharmonische Ganze der „Weltstadt“ auf sensitive Naturen.

Überdem liebte Chopin, auf dem Lande zu arbeiten. Sein Organismus, der in der Dunst- und Staubatmosphäre der Stadt verkümmerte, kräftigte sich in der reinen, gesunden Luft. Mehrere seiner besten Werke, die während solch sommerlichen Aufenthaltes geschaffen wurden, umschließen wohl das Andenken an seine glücklichsten Tage damaliger Zeit.

Digitized by Google

VI.

Chopin wurde im Jahre 1810 zu Żelazowa-Wola bei Warschau geboren. Durch einen bei Kindern seltenen Zufall war er sich während seiner ersten Lebensjahre seines Alters nicht bewußt, und lediglich durch eine Uhr, die ihm die berühmte Catalani im Jahre 1820 mit der Inschrift: „Madame Catalani dem zehnjährigen Frédéric Chopin“ zum Geschenk machte, wurde, wie es scheint, das Datum seiner Geburt in seinem Gedächtnis festgehalten. Das Vorgefühl der großen Künstlerin gab dem schüchternen Kinde vielleicht die erste Ahnung seiner Zukunft. Nichts Außergewöhnliches bezeichnete im übrigen den Verlauf seiner Kindheit. Seine innere Entwickelung durchlief wahrscheinlich nur wenig Phasen, tat sich nur in wenig Äußerungen kund. Da er zart und kränklich war, konzentrierte sich die Aufmerksamkeit seiner Familie auf seine Gesundheit. Schon damals ohne Zweifel eignete er sich jene Freundlichkeit und Liebenswürdigkeit des Wesens, jene Verschwiegenheit über alles, was ihm Schmerzen verursachte, an, die in dem Wunsche, anderen Sorgen zu ersparen, ihren Ursprung fanden.

Keine frühzeitige Reife der Befähigung, kein Vorzeichen einer auffallenden Entfaltung stellte in seiner ersten Jugend eine künftige Überlegenheit der Seele, des Geistes oder des Talentes in Aussicht. Sah man dies kleine leidende und lächelnde, immer geduldige und heitere Wesen, so wußte man es ihm dermaßen Dank, daß es nie übellaunig, noch eigensinnig ward, daß man sich wohl damit begnügte, diese seine Vorzüge zu lieben, ohne darnach zu fragen, ob es sein Herz auch ohne Rückhalt öffne und das Geheimnis aller seiner Gedanken offenbare. Es gibt Seelen, die beim Eintritt in das Leben reichen Wanderern gleichen, welche das Schicksal zu einfachen Hirten führt, die außerstande sind, den hohen Rang ihrer Gäste zu erkennen. Solange diese höher gearteten Wesen bei ihnen weilen, überhäufen dieselben sie mit Gaben, die zwar im Verhältnis zu ihrem eigenen Überfluß wenig bedeuten, dennoch aber die Bewunderung unschuldiger Herzen erregen und über ihr stilles Leben Glück verbreiten. Diese Bevorzugten geben an Liebe

Digitized by Google

ungleich mehr als die anderen, die ihre Umgebung bilden; man empfängt es darum dankbar und glücklich, man hält sie für großmütig, während sie doch in Wahrheit wenig verschwenderisch mit ihren Schätzen sind.

In den Gewohnheiten eines ruhigen, tätigen Familienlebens wuchs Chopin, wie von sicherer Wiege umfangen, auf, und die Vorbilder der Einfachheit, der Frömmigkeit und Vornehmheit, die ihm als Kind voranleuchteten, blieben ihm sein Leben lang über alles lieb und teuer. Häusliche Tugenden, religiöse Gebräuche, werktätige Liebe, strenge Bescheidenheit bildeten die reine Lebensluft, in der seine Einbildungskraft die sammetartige Zartheit der Pflanzen gewann, die nie dem Staub der großen Heerstraße ausgesetzt wurden.

Frühzeitig unterrichtete man ihn in der Musik. Mit neun Jahren begann er sie zu erlernen und wurde alsbald einem begeisterten Anhänger Sebastian Bachs, Żywna mit Namen, anvertraut, der seine Studien jahrelang nach den Grundsätzen einer streng klassischen Schule leitete. Als seine Familie in Übereinstimmung mit seinem eigenen Wunsch und Beruf ihn zur Laufbahn eines Musikers bestimmte, blendete vermutlich kein phantastisches Traumbild einer ruhmreichen Zukunft ihre Augen und Hoffnungen. Man hielt ihn zu ernster, gewissenhafter Arbeit an, damit er einst ein tüchtiger und erfahrener Meister werde; aber man sorgte sich nicht übermäßig um den mehr oder minder lauten Erfolg, den die Früchte dieses Unterrichts und dieser pflichttreuen Arbeit einst ernten würden.

Ziemlich jung ward er, dank der edlen und verständnisvollen Protektion, die Fürst Anton Radziwill stets den Künsten und jungen Talenten gewährte, deren Tragweite er mit dem Scharfblick eines ausgezeichneten Menschen und Künstlers erkannte, einem der ersten Gymnasien Warschaus übergeben. Fürst Radziwill betrieb die Musik nicht nur als Dilettant; er war ein bemerkenswerter Komponist. Seine vor vielen Jahren veröffentlichte schöne Musik zum „Faust“ wird noch allwinterlich von der Berliner Singakademie aufgeführt. Durch die innige Art, mit der sie sich der Gefühlsweise der Epoche anpaßt, welcher der erste Teil der

Digitized by Google

Dichtung entstammt, scheint sie uns anderen ähnlichen Versuchen ihrer Zeit überlegen.

Indem er den ziemlich beschränkten Verhältnissen der Familie Chopins zu Hilfe kam, verlieh der Fürst diesem den unschätzbaren Segen einer guten, nach keiner Richtung hin vernachlässigten Erziehung. Denn er, dessen hochherziger Sinn ihn in den Stand setzte, alle Erfordernisse der Laufbahn eines Künstlers zu ermessen, war es, der vom Eintritt seines Schützlings ins Lyzeum an bis zur gänzlichen Vollendung seiner Studien die Kosten der Pension durch Vermittelung eines Freundes, Anton Korżuchowski, der in dauernden herzlichen Beziehungen zu Chopin blieb, bestritt[1]. Oft auch zog der Fürst den letzteren zu den von ihm veranstalteten Landpartien und Festlichkeiten zu, und manche Anekdote verknüpfte sich im Gedächtnis des jungen Mannes jenen reizvollen Stunden, die das ganze Feuer polnischer Heiterkeit belebte. Er spielte durch seinen Geist wie sein Talent dort oftmals eine pikante Rolle und nahm die Erinnerung an mehr als eine flüchtig an ihm vorüberschwebende Schönheit mit sich hinweg. Unter ihnen die junge Prinzessin Elise, die Tochter des Fürsten, die, in erster Jugendblüte sterbend, ihm das liebliche Bild eines Engels, der nur für kurze Zeit auf diese Welt verbannt war, zurückließ.

Der liebenswürdige, verträgliche Charakter, den Chopin in die Schule mitbrachte, gewann ihm rasch die Liebe seiner Kameraden, insbesondere die des Fürsten Calixt Czetwertynski und seiner Brüder. Mit ihnen gemeinsam verlebte er oft die Fest- und Ferienzeit bei ihrer Mutter, der Fürstin Idalie Czetwertynska, die die Musik mit feinem Verständnis pflegte und in dem Musiker gar bald den Poeten zu entdecken wußte. Sie auch war es wohl, die Chopin zuerst den Reiz kennen lehrte, zu gleicher Zeit gehört und verstanden zu werden. Die Fürstin war noch immer schön, und ihren hohen

[1] Seitens der Verwandten und der Biographen Chopins wurde dem widersprochen, insofern Frédérics Eltern in der Lage gewesen seien, aus eigenen Mitteln für Erziehung ihres Sohnes zu sorgen. Andernseits erscheint die von Liszt angeführte Quelle verläßlich, da Korżuchowski, ein polnischer Edelmann, lange Jahre der geschäftliche Berater der russischen Linie Radziwill war. [A. d. Ü.]

Digitized by Google

Tugenden und reizvollen Eigenschaften verband sich ein sympathischer Geist. Ihr Salon war einer der glänzendsten und gesuchtesten Warschaus. Chopin begegnete daselbst den vornehmsten Frauen der Hauptstadt. Dort lernte er die verführerischen Schönheiten kennen, die dazumal, als man Warschau noch um die Pracht, die Eleganz und Anmut seiner Gesellschaft beneidete, einer europäischen Berühmtheit genossen. Durch Vermittelung der Fürstin Czetwertynska ward er bei der Fürstin von Lowicz eingeführt, wie er auch der Gräfin Zamoyska, der Fürstin Micheline Radziwill, der Fürstin Therese Jablonowska, all jenen Zauberinnen nähertrat, die von so vielen anderen, minder berühmten Schönheiten umgeben waren.

Sehr jung noch gab er mit seinem Klavierspiel ihren Schritten den Takt an. Während dieser festlichen Vereinigungen, die der Versammlung von Feen glichen, enthüllten sich ihm im Wirbel des Tanzes rasch die süßesten Herzensgeheimnisse. Mühelos konnte er in den Seelen derer lesen, die sich freundschaftlich und verlockend zu seiner Jugend herabneigten. Hier erfuhr er, aus welch bittersüßer Mischung sich das poetische Ideal der Frauen seines Volkes zusammensetzt. Wenn seine Finger zerstreut über die Tasten glitten und ihnen plötzlich ein paar rührende Akkorde entlockten, ward er der Zeuge verstohlener Tränen, die die Augen liebeglühender junger Mädchen, vernachlässigter junger Frauen, verliebter und ruhmdurstiger junger Männer benetzten. Stahl sich nicht aus den zahlreichen Gruppen manchmal ein holdes Kind in seine Nähe, um ihn um ein einfaches Präludium zu bitten? Auf den Flügel gelehnt, ihr träumerisches Antlitz mit ihrer schönen Hand stützend, deren feine Durchsichtigkeit durch die Juwelen ihrer Ringe und Armbänder noch gehoben ward, ließ sie unbewußt in einem tränenfeuchten Blick oder dem begeistert funkelnden Auge das Sehnen ihres Herzens erraten. Geschah es nicht auch oft, daß, um einen Walzer von schwindelnder Geschwindigkeit von ihm zu erlangen, eine ganze Schar, mutwilligen Nymphen gleich, ihn lächelnd umringte, als wolle sie an ihrer Heiterkeit die seine entzünden?

Als Chopin in den späteren Jahren seines kurzen Lebens eines Tages eine seiner Mazurken einem befreundeten Musiker vorspielte,

Digitized by Google

der das magnetische Hellsehen, das sich aus seiner Erinnerung loslöste und auf seinem Klavier Gestalt gewann, mehr fühlte als begriff, unterbrach er sich plötzlich und flüsterte die Verse Soumets, des damals beliebten Dichters:

Ich liebe dich,
Semida, und mein Herz folgt deinen Wegen,
Bald fliegt's auf Weihrauchs-, bald auf Sturmesschwingen dir entgegen[1]!

Sein Blick schien durch eine Vision aus vergangenen Tagen gefesselt, die keiner sieht, als der Eine, der sie wieder erkennt, weil er sie sich während ihrer kurzen Dauer einst unvergeßlich in die Seele prägte. Es war leicht zu erraten, daß Chopin irgend eine Schönheit in hellem Gewande, schlank und graziös, mit weißem Arm und gesenkten Lidern vor sich sah, deren blaue Augensterne ihr Licht verstohlen über den vor ihr knienden Tänzer ergossen, dessen halbgeöffneten Lippen sich ein Seufzer zu entringen schien:

„Bald fliegt's auf Weihrauchs-, bald auf Sturmesschwingen dir entgegen!"

Gern erzählte Chopin später, wenn auch in scheinbarem Gleichmut, so doch mit der unwillkürlichen inneren Erregtheit, die das Andenken an unsere frühesten Schwärmereien begleitet, daß er den ganzen in den Melodien und Rhythmen der Nationaltänze zum Ausdruck kommenden Gefühlsreichtum zuerst in jenen Tagen erfaßte, wo er bei irgend einem prächtigen Fest die vornehme weibliche Welt Warschaus mit all ihrem blendenden Glanze, all der Koketterie geschmückt sah, deren Feuer das Herz versengt und die Liebe entzündet, aber auch blind und unglücklich macht. Statt der duftigen Rosen und Kamelien, die ihre Treibhäuser zeitigten, zierte sie schimmerndes Geschmeide. Der bescheidenere durchsichtige Stoff, den die Griechen als „Luftgewebe" bezeichneten, war durch den Prunk golddurchwirkter Gaze, silbergestickten Crêpes, durch Brabanter und Alençoner Spitzen verdrängt. Und dennoch schien es Chopin, als ob sie beim Klang des Orchesters, mochte es auch noch so vortrefflich sein, minder rasch das Parkett

[1] Je t'aime,
Semida, et mon couer vole vers ton image,
Tantôt comme un encens, tantôt comme un orage!

streiften, als ob ihr Lachen minder hell, ihr Blick minder strahlend sei, als ob sie schneller ermüdeten denn an Abenden, wo der Tanz improvisiert worden war, wo er, sich an das Klavier setzend, die Zuhörer unversehens elektrisierte. Übte er solch elektrisierende Wirkung, so geschah es, weil er in den seinem Volke eigenen mystischen Tönen, in den dem vaterländischen Boden entsprossenen Tanzweisen, leicht verständlich für die Eingeweihten, das wiederzugeben verstand, was sein Ohr aus der heimlichen leidenschaftlichen Sprache dieser Herzen herausgehört hatte.

Täuschende Phantasiebilder, wundersame Visionen schaute er in diesem ätherischen Lichtkreise. Er erriet, welch ein Schwarm von Leidenschaften hier ohne Unterlaß umherschwirrt und auf und nieder flutet in den Seelen. Mit erregtem Blick verfolgte er diese Leidenschaften, die immer bereit sind, sich miteinander zu messen, einander zu verstehen, zu verwunden, zu veredeln und zu beseligen, ohne daß ihre geheime Glut und ihr zitternder Herzschlag nur einen Augenblick das schöne Gleichmaß der äußeren Anmut, die imposante Ruhe der äußeren Erscheinung störten. So lernte er den Wert edlen und maßvollen Benehmens schätzen, sobald es sich mit einer Kraft des Empfindens paart, welche verhütet, daß das Feingefühl in Fadheit, die Zuvorkommenheit in Zudringlichkeit, die Konvenienz in Tyrannei, der gute Geschmack in Steifheit ausarte und das Gemütsleben nicht, wie dies häufig geschieht, jenen harten, kalkigen Pflanzenarten gleiche, die man unter dem symbolischen Namen „Eisenblumen“ — flos ferri — kennt.

Die strenge Beobachtung des Schicklichen in diesen Kreisen diente nicht dazu, ein hohles oder mißgestaltetes Innere dahinter zu verbergen; sie brachte im Gegenteil die Nötigung mit sich, alle Berührungen und Beziehungen zu vergeistigen und zu erhöhen, alle Eindrücke zu adeln. Was Wunder demnach, wenn seine frühesten, in so vornehmer Umgebung angenommenen Gewohnheiten Chopin zu dem Glauben führten, daß die gesellschaftliche Sitte, anstatt eine einförmige Maske zu sein, die unter der Symmetrie der gleichen Linien den Charakter aller Eigenart beraubt, vielmehr dazu dient, die Leidenschaften in Zaum zu halten, ohne sie zu unterdrücken, und sie vor Ausschreitungen zu bewahren,

Digitized by Google

indem sie „den Schwärmern für das Unmögliche“ lehrt, alle die Tugenden, welche die Erkenntnis des Übels erzeugt, denen zu vereinen, die „sein Dasein in der Liebe vergessen lassen“[1] und somit die unmögliche Verwirklichung einer „Eva“, die „unschuldig und gefallen, Jungfrau und Geliebte zugleich“ ist, nahezu zu ermöglichen.

In dem Maße, als jene ersten Jugendeindrücke Chopins in seiner Erinnerung zurücktraten, gewannen sie in seinen Augen noch an Anmut und Zauber und hielten ihn nur um so mehr in Fesseln, als keine damit in Widerspruch stehende Wirklichkeit diesen heimlich in seiner Einbildungskraft verborgenen Zauber zu brechen versuchte. Je mehr diese Epoche der Vergangenheit angehörte, je mehr er sich zeitlich von ihr entfernte, um so mehr begeisterte er sich für die Gestalten, die er aus seinem Gedächtnis heraufbeschwor. Es waren prachtvolle lebensgroße Porträts oder lächelnde Pastellköpfe, umflorte Medaillons oder Kameen-Profile, Wasserfarbenbilder dunklen Kolorits neben blassen, zarten Bleistiftskizzen. Diese Galerie von Schönheiten verschiedenster Art war seinem Geiste fort und fort gegenwärtig und vermehrte seinen Widerwillen gegen die Freiheit des Wesens, die brutale Herrschaft der Laune, die Gier, den Becher der Phantasie bis zur Hefe zu leeren und sich von jeglichem Zufall des Lebens abenteuernd umhertreiben zu lassen, denen man in dem fremdartigen, stets beweglichen Kreise begegnet, welcher als die Pariser Bohême bezeichnet wird.

Indem wir von dieser, inmitten des Glanzes der damaligen vornehmen Gesellschaft Warschaus verbrachten Periode seines Lebens sprechen, wollen wir es uns nicht versagen, einige Zeilen anzuführen, die Chopins Weise treffender als andere schildern, in welchen letzteren wir nur das Zerrbild einer auf elastischen Stoff gezeichneten und nun vielfach verzogenen Silhouette zu erkennen vermögen.

„Sanften, feinfühligen, in jeder Hinsicht ausgezeichneten Wesens, verband er mit fünfzehn Jahren die Anmut der Jugend mit

[1] Sand, Lucrezia Floriani.

Digitized by Google

der Würde des reiferen Alters. An Körper und Geist blieb er zart. Für die mangelnde Muskelkraft aber entschädigte ihn Schönheit, eine außergewöhnliche Physiognomie, die sozusagen weder Alter noch Geschlecht hatte. Nicht das männliche kühne Äußere eines Abkömmlings der alten Magnaten, die nur zu trinken, zu jagen und Krieg zu führen verstanden, noch die weibliche Lieblichkeit eines rosigen Cherubs war ihm eigen. Etwas den idealen Geschöpfen, welche die mittelalterliche Poesie zur Ausschmückung der christlichen Gotteshäuser schuf, Verwandtes haftete ihm an. Ein Engel schön von Angesicht, wie ein erhabenes, schmerzerfülltes Weib, edel und schlank an Gestalt wie ein junger, olympischer Gott — so sehen wir ihn vor uns, und diese Erscheinung krönte ein Ausdruck, der zärtlich und streng, keusch und leidenschaftlich zugleich war.

„Und dies war der Grund seines Wesens. Es gab nichts Reineres und dabei doch Exaltierteres als seine Gedanken, nichts Beharrlicheres, Ausschließlicheres, Ergebeneres als seine Zuneigungen. . . Aber nur das ihm Gleichgeartete begriff er; alles übrige existierte für ihn nur wie eine Art lästigen Traums, dem er sich, obwohl inmitten der Welt lebend, zu entziehen trachtete. Allezeit in seine Träumereien verloren, blieb er der Wirklichkeit abhold. Als Kind konnte er kein schneidiges Instrument berühren, ohne sich zu verwunden; als Mann vermochte er nicht einem anders gearteten Menschen gegenüberzustehen, ohne sich durch diesen lebendigen Widerspruch verletzt zu fühlen. . . .

„Vor einem fortwährenden Antagonismus bewahrte ihn nur die freiwillige und bald festgewurzelte Gewohnheit, nichts von alledem zu sehen und zu hören, was ihm im allgemeinen und ohne seine persönlichen Neigungen zu berühren mißfiel. Die Menschen, die anders als er dachten, stellten sich seinen Augen wie eine Art Phantom dar; da ihm aber eine liebenswürdige Artigkeit eignete, konnte man für höfliches Wohlwollen nehmen, was bei ihm nur kalte Geringschätzung, ja selbst unüberwindliche Abneigung war. . . .

„Nie gestattete er sich eine Stunde der Mitteilsamkeit, ohne sie durch mehrere Stunden der Zurückhaltung zurückzukaufen.

Digitized by Google

Die moralischen Ursachen dessen waren kaum erkennbar. Es hätte eines Mikroskops bedurft, um in seiner Seele zu lesen, in deren Tiefe so wenig vom Lichte der Lebendigen drang. . . .

„Befremdend erscheint es, daß er bei einem derartigen Charakter Freunde haben konnte. Und dennoch besaß er deren, und zwar nicht nur die Freunde seiner Mutter, die in ihm den würdigen Sohn einer edlen Frau schätzten, sondern auch junge Leute seines Alters, deren feurige Liebe er mit Liebe vergalt. . . . Von der Freundschaft hatte er eine ideale Vorstellung, und gern gab er sich in den Jahren der ersten Illusionen dem Glauben hin, daß er und seine Freunde, die in der gleichen Weise fast und in denselben Grundsätzen erzogen worden waren, niemals ihre Ansichten ändern und in Widerspruch miteinander geraten könnten. . . .

„Sein Äußeres war zufolge seiner guten Erziehung und seiner natürlichen Anmut so einnehmend, daß er selbst denen, die ihn nicht kannten, gefallen mußte. Sein liebliches Antlitz stimmte von vornherein für ihn günstig. Die Zartheit seiner Konstitution machte ihn in den Augen der Frauen interessant; die reiche Bildung seines Geistes, die ruhige und einschmeichelnde Originalität seiner Gesprächsweise wendete ihm die Aufmerksamkeit unterrichteter Männer zu. Leute minder feinen Schlags gewann er durch seine ausgesuchte Höflichkeit, für die sie um so empfänglicher waren, als sie in ihrer arglosen Gutmütigkeit nicht begriffen, daß sie lediglich die Ausübung einer Pflicht für ihn war, an der die Sympathie keinen Anteil hatte.

„Hätten sie ihn durchschauen können, so würden sie ihn mehr liebenswürdig als liebevoll gefunden haben und hätten von ihrem Standpunkte aus recht gehabt. Doch wie konnten sie auf solche Gedanken kommen, da in den seltenen Fällen, wo er sich an andere anschloß, seine Zuneigung so lebhaft und tief war. . . .

„Bei den kleinen Vorkommnissen des Lebens betätigte er die gewinnendsten Umgangsformen. Der Ausdruck des Wohlwollens nahm bei ihm eine ungewöhnliche Grazie an, und wenn er seiner Dankbarkeit Worte verlieh, geschah dies mit einer inneren Bewegtheit, welche die empfangene Freundschaft mit Wucherzinsen zurückzahlte.

Digitized by Google

„Er lebte in der Einbildung seines tagtäglich zu erwartenden Todes. Darum ließ er sich die Fürsorge eines Freundes gefallen, ob er ihm auch verhehlte, wie kurze Zeit er derselben zu bedürfen meinte. Ein starker Mut war ihm nach außen hin eigen, und wenn er den Gedanken eines nahen Todes nicht mit der heroischen Sorglosigkeit der Jugend pflegte, so hegte er doch die Erwartung desselben mit einer Art bitterer Wollust[1]". . . . .

. . . .

In diese erste Zeit seiner Jugend fällt seine Neigung für ein junges Mädchen, das ihn lebenslang mit frommer Pietät im Herzen trug. Der Sturm, der Chopin, gleich einem auf dem Gezweig eines fremden Baumes überraschten Vogel, auf seinen Schwingen in weite Ferne führte, trennte diese erste Liebe und beraubte den Verbannten zu gleicher Zeit der Heimat wie der künftigen treuen Gefährtin seines Lebens. Nie fand er das Glück, das er mit ihr geträumt, wohl aber den Ruhm, an den er vielleicht nicht einmal gedacht hatte. Sie war schön und lieblich, wie die Madonnen Luinis mit den ernsten und doch so zärtlich blickenden Augen. Ruhig, doch voll Trauer trug sie ihr Geschick, zumal als sie gewahrte, daß keine andere Neigung das Dasein dessen versüßen sollte, den sie mit jener naiv erhabenen Hingebung verehrte, die das Weib in einen Engel verwandelt.

Diejenigen Frauen, welche die Natur mit den schwer zu tragenden Gaben des Genies — einer ungewöhnlichen Verantwortlichkeit und steten Versuchung, dieselbe doch zu vergessen — belastet, haben wohl, auch wenn sie die Sorgen um ihren Ruhm denen ihrer Liebe nicht opfern dürfen, das Recht, ihrer Selbstverleugnung Schranken zu setzen. Gleichwohl kann es geschehen, daß man selbst angesichts der glänzendsten Genialität die aus rückhaltloser Hingabe entspringenden göttlichen Gefühlsregungen vermißt; denn allein die volle Liebeshingebung, welche das Weib mit seinem ganzen Dasein, seinem Willen und Namen in dem des geliebten Mannes aufgehen läßt, berechtigt den Mann, wenn er aus dem Leben scheidet, zu dem Bewußtsein, daß er dasselbe mit der Frau geteilt, und daß

[1] Lucrezia Floriani.

Digitized by Google

seine Liebe ihr besser als jedwede zufällige oder vorübergehende Verbindung die Ehre ihres Namens und den Frieden ihres Herzens zu sichern vermochte.

Unvermutet von Chopin getrennt, blieb das junge Mädchen, das ihm zur Braut bestimmt war und ihm doch niemals angehören sollte, seinem Andenken und allem, was ihr von ihm zurückblieb, treu. Mit kindlicher Freundschaft umgab sie seine Eltern, und Chopins Vater duldete nicht, daß ein in jenen hoffnungsvollen Tagen von ihr gezeichnetes Porträt seines Sohnes jemals durch ein anderes vollendeteres bei ihm ersetzt werde. Viele Jahre später noch sahen wir die bleichen Wangen dieses trauernden Weibes sich leise röten, wie den Alabaster ein plötzlicher Lichtschein färbt, als beim Anschauen dieses Bildes sein Blick dem eines aus Paris angekommenen Freundes begegnete.

Nach Ablauf der Gymnasialjahre begann Chopin seine Harmoniestudien bei Professor Joseph Elsner. Bei ihm lernte er, was am schwersten zu erlernen ist und am seltensten ausgeübt wird: streng in den Anforderungen gegen sich selbst zu sein und Geduld und Fleiß bei der Arbeit zu bewähren. Als er dann auch seinen musikalischen Kursus zu glänzendem Abschlusse gebracht hatte, sollte er auf Wunsch der Eltern reisen, um berühmte Künstler sowohl als gute Aufführungen der Meisterwerke der Tonkunst kennen zu lernen. Zu diesem Zweck nahm er in verschiedenen Städten Deutschlands einen kurzen Aufenthalt. Im Jahre 1830 hatte er, um solch flüchtigen Ausflugs willen, Warschau verlassen, als die Revolution vom 29. November zum Ausbruch kam.

In Wien zu bleiben genötigt, ließ er sich daselbst in mehreren Konzerten hören. Gerade in diesem Winter aber war das sonst so verständnisvolle, von allen Feinheiten des Gedankens und der Ausführung rasch entzündete Wiener Publikum zerstreut. Nicht in dem Maße, als er es mit Recht erwarten durfte, erregte der junge Künstler Aufsehen. Er verließ Wien, um sich nach London zu begeben, ging zuvor aber nach Paris, in der Absicht, nur kurze Zeit dort zu verweilen. Seinem nach England visierten Passe hatte er beifügen lassen: »passant par Paris«. Dieses Wort umschloß seine Zukunft. Viele Jahre später, als er in Frankreich nicht nur

Digitized by Google

akklimatisiert, sondern naturalisiert schien, sagte er noch lächelnd: „Ich bin nur en passant hier.“

Nach seiner Ankunft in Paris gab er zwei Konzerte, in denen er sofort die lebhafte Bewunderung der eleganten Gesellschaft wie der jungen Künstler auf sich zog. Wir erinnern uns noch seines ersten Auftretens bei Pleyel, wo der rauschendste Beifall gegenüber diesem Talente, das nach der ideellen wie der formellen Seite seiner Kunst hin eine neue Richtung offenbarte, unserer Begeisterung kaum genugtat. Im Gegensatz zur Mehrzahl junger Debütanten, zeigte er sich keinen Augenblick durch seinen Triumph berauscht oder geblendet. Ohne Stolz und ohne falsche Bescheidenheit nahm er ihn hin, frei vom Kitzel knabenhafter Eitelkeit, wie sie die Emporkömmlinge des Erfolgs an den Tag legen.

Alle seine Landsleute, die sich zu jener Zeit in Paris befanden, bereiteten ihm den entgegenkommendsten Empfang. Kaum angelangt, zählte er zu den vertrauten Freunden des Hôtel Lambert, wo der alte Fürst Adam Czartoryski mit Frau und Tochter die Trümmer der polnischen Gesellschaft, die der letzte Krieg weit umher geworfen hatte, um sich vereinigte. Mehr noch zog ihn die Fürstin Marcelline Czartoryska in ihr Haus. Sie gehörte zu seinen liebsten Schülerinnen, ja sie war, wie man sagt, die Bevorzugte, der er die Geheimnisse seines Spiels als rechtmäßiger Erbin seiner Erinnerungen und Hoffnungen zurückließ.

Häufig besuchte er die Gräfin Louis Plater, geborene Gräfin Brzostowska, „Pani Kasztelanowa“ genannt. Bei ihr hörte man viel gute Musik; verstand sie es doch, alle die Talente, welche damals ihren Aufschwung zu nehmen und als glänzende Sternbilder zu leuchten versprachen, in ermutigender Weise um sich zu versammeln. Da fühlte sich der Künstler nie unedler, ja zuweilen barbarischer Neugier oder Indiskretion preisgegeben, die im stillen überrechnet, wie viele Besuche, Diners und Soupers jede Berühmtheit repräsentiert, um ja nicht zu verfehlen, eine solche, falls sie gerade in der Mode ist, „bei sich zu haben“, ohne an einen weniger bekannten Namen ihre Großmut zu verschwenden. Als echte grande dame im alten Sinne des Worts, demzufolge sie sich als die Beschützerin eines jeden betrachtete, der in ihren auser-

Digitized by Google

wählten Kreis eintrat, empfing Gräfin Plater die Gäste ihres Hauses. Bald Fee, bald Muse, Schutzengel, zarte Wohltäterin, jede Gefahr erkennend, stets das rechte Auskunftsmittel erratend, war sie jeglichem von uns eine ebenso geliebte als verehrte liebenswürdige Protektorin, die unser Streben erwärmte und erhob und unserem Leben fehlte, als sie nicht mehr war.

Viel verkehrte Chopin auch mit Frau von Komar und ihren Töchtern, Fürstin Ludmilla von Beauveau und Gräfin Delphine Potocka. Der letzteren Schönheit und unbeschreibliche Geistesanmut erhoben sie zu einer der gefeiertsten Königinnen des Salons. Ihr widmete er sein zweites Konzert, mit dem von uns bereits an anderer Stelle erwähnten Adagio. Bei der Schönheit ihrer reinen Linien glich sie noch auf ihrem Totenbett einer ruhenden Statue. Immer von Schleiern, Schals, Wolken durchsichtiger Gaze umhüllt, die ihr ein eigentümlich ätherisches Ansehen gaben, war die Gräfin von einer gewissen Affektiertheit nicht frei; was sie aber affektierte, war so ausgesucht fein, sie affektierte es in so vornehmer Weise, war in der Wahl ihrer ihre angeborene Überlegenheit noch erhöhenden Anziehungsmittel eine so raffinierte Aristokratin, daß man nicht wußte, sollte man an ihr mehr die Natur oder die Kunst bewundern. Ihr Talent, ihre unvergleichliche Stimme übten auf Chopin einen Zauber, dessen holder Macht er sich leidenschaftlich hingab. Diese Stimme aber sollte noch in seinen letzten Stunden an sein Ohr klingen und für ihn die süßesten Töne der Erde mit den ersten Akkorden himmlischer Musik verschmelzen.

Auch mit vielen jungen Polen stand er in Beziehung: Fontana, Orda, dem eine große Zukunft zu winken schien, und der doch mit zwanzig Jahren in Algier fiel; die Grafen Plater, Grżymala, Ostrowski, Szembeck, Fürst Casimir Lubomirski u. a. Da auch die später in Paris eintreffenden polnischen Familien sich beeilten, seine Bekanntschaft zu machen, so verkehrte er fortdauernd vorzugsweise mit einem Kreis, der zum größten Teil aus seinen Landsleuten bestand. Durch ihre Vermittelung ward er nicht nur von allen Vorkommnissen in seinem Vaterland unterrichtet, er blieb auch in einer Art musikalischer Verbindung mit demselben. Gern ließ er sich die neuen Dichtungen und Gesänge zeigen, die die Neu-

Digitized by Google

ankommenden nach Frankreich mitbrachten. Gefielen ihm die Worte derselben, so unterlegte er ihnen oftmals eine eigene Melodie, die sich rasch in seiner Heimat verbreitete, ohne daß der Name ihres Urhebers immer bekannt geworden wäre. Nachdem diese nur der Eingebung seines Herzens entsprungenen Melodien allmählich zu beträchtlicher Anzahl angewachsen waren, dachte Chopin in seiner letzten Lebenszeit daran, sie zur Veröffentlichung zusammenzustellen. Leider gebrach ihm die nötige Muße dazu, und so bleiben sie nun verloren und verstreut, wie der Duft von Blumen, die an unbewohnten Orten blühen und nur den einsamen Pfad des vom Zufall dahin geführten Wanderers mit Wohlgeruch erfüllen. Wir hörten in Polen mehrere solcher ihm zugeschriebener Melodien, die in der Tat auch seiner würdig wären. Wer aber wollte es gegenwärtig wagen, unter den Eingebungen des Dichters und seines Volkes eine unsichere Auslese zu halten?

Polen darf sich vieler Sänger rühmen, selbst solcher, die neben den ersten Dichtern der Welt zu nennen sind. Mehr denn je lassen es sich seine Schriftsteller angelegen sein, die merkwürdigsten und ruhmreichsten Blätter seiner Geschichte, die ergreifendsten und malerischsten Charakterzüge des Landes und seiner Sitten hervorzuheben. Chopin aber, der nicht wie sie planmäßig vorging, überragte sie alle an Originalität. Er hat dies Resultat nicht gesucht und gewollt; nicht von vornherein schuf er sich ein solches Ideal. Seine Kunst schien sich zuvörderst für eine „nationale Poesie" nicht zu eignen; auch forderte er ihr nicht mehr ab, als sie zu leisten vermochte. Nur was er singen konnte, sollte sie schildern. Absichtslos, ohne in die Vergangenheit zurückzugreifen, gedachte er der vaterländischen Ruhmestaten; ohne sie im voraus zu analysieren, verstand er seiner Zeitgenossen Liebe und Tränen. Nicht das Resultat langen Sinnens und Grübelns war seine polnische Musik; er wäre vielleicht erstaunt gewesen, sich einen polnischen Musiker nennen zu hören. Und dennoch war er ein nationaler Musiker par excellence!

Sehen wir nicht zuweilen einen Dichter oder Künstler auftauchen, der den poetischen Sinn und Gehalt einer Gesellschaft und Epoche in sich zusammenfaßt und samt den Typen, die sie

Digitized by Google

umschloß oder zu verwirklichen trachtete, in seinen Schöpfungen darstellt? Was man durch Homers Epen, durch Horaz' Satiren, Calderons Dramen, Terburgs Bilder, Latours Pastelle bestätigt findet, könnte es sich, nur in anderer Weise, nicht auch in der Musik wiederholen? Warum vermöchte nicht auch der Tonkünstler in seinem Stil und Kunstwerk Geist und Empfinden, Leben und Ideal einer Gesellschaft widerzuspiegeln, die innerhalb einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Landes eine besondere charakteristische Gruppe bildete? Chopin war der Dichter des Landes und der Zeit, die ihn geboren. Das seinem Volk ureigene und unter allen seinen Zeitgenossen verbreitete poetische Empfinden faßte er in seiner Phantasie zusammen und brachte es durch sein Talent zu künstlerischem Ausdruck.

Wie alle echten Nationaldichter sang Chopin wahl- und absichtslos, was die Gunst des Augenblicks ihm freiwillig gewährte. So wurden in natürlichster Weise und idealisiertester Form die Empfindungen, die seine Kindheit belebt, sein Jünglingsalter bewegt, seine Jugend verschönt hatten, in seinen Gesängen wieder lebendig. So auch gewann das „wirkliche Ideal" der Seinen, wenn man so sagen darf, das einst in Wahrheit existierende Ideal, dem alle im allgemeinen und jeder im besonderen sich in irgend einer Weise näherten, unter seiner Feder Gestalt. Anspruchslos vereinigte er die in seinem Vaterland allenthalben unklar empfundenen und fragmentarisch zerstreuten Gefühle zu einer glänzenden Strahlengarbe. Erkennt man den nationalen Künstler nicht eben an der Gabe, die seinem Volke eigenen, wenn auch vielfältig zerstreuten und unbestimmten Bestrebungen in eine allen Völkern verständliche poetische Formel zusammenzufassen?

Ist man gegenwärtig nicht ohne Grund bemüht, die in den verschiedenen Ländern heimischen Melodien sorgfältig zu sammeln, so möchte es uns noch interessanter dünken, dem Charakter, der auf das Talent der ganz besonders durch das Nationalgefühl inspirierten Virtuosen und Komponisten bestimmend wirkt, einige Aufmerksamkeit zu schenken. Nur wenige sind es bisher, deren hervorragende Werke sich der allgemeinen Einteilung in italienische, französische, deutsche Musik nicht einordnen lassen. Dessen-

Digitized by Google

ungeachtet läßt sich vermuten, daß bei der erstaunlichen Entwickelung, die dieser Kunst in unserem Jahrhundert bestimmt zu sein scheint (und die vielleicht die glorreiche Ära der Malerei des cinque cento für uns erneuert), Künstler hervortreten werden, deren Individualität eine feinere, verzweigtere Klassifizierung bedingt; deren Werke den Stempel einer aus der Verschiedenheit der Wesenheiten geschöpften Originalität tragen, wie sie die Verschiedenheit der Rassen, des Klimas und der Sitten in jedem Lande hervorbringt. Die Zeit wird kommen, wo ein amerikanischer Pianist sich von einem deutschen, ein russischer Symphoniker von einem italienischen wesentlich unterscheiden wird. Es ist vorauszusehen, daß, wie in allen Künsten so auch in der Musik, die Einwirkungen des Vaterlandes auf große und kleine Meister, dii minores, erkennbar werden; daß man in den Produktionen aller den Volksgeist vollständiger, poetisch wahrer und interessanter für das Studium abgespiegelt finden wird, als in dem abgeleierten, unkünstlerischen populären Klingklang, so rührend derselbe auch den Zeitgenossen erscheinen möge.

Chopin wird dann den ersten Musikern beigezählt werden, die in dieser Weise, unabhängig vom Einfluß einer Schule, den poetischen Gehalt einer ganzen Nation in sich individualisierten. Und zwar nicht nur, weil er sich des Rhythmus der „Polonaisen“, der „Mazurken“ oder „Krakowiaks“ bediente und mit ihrem Namen viele seiner Arbeiten benannte. Hätte er sich darauf beschränkt, sie zu vermehren, so würde er stets nur dasselbe Bild, die Erinnerung an denselben Gegenstand, an dieselbe Tatsache dargestellt haben — eine Reproduktion, die bald langweilig geworden wäre, da sie nur der Verbreitung einer einzigen, leicht mehr oder minder monoton werdenden Form gedient hätte. Sein Name wird als der eines wesentlich polnischen Dichters fortdauern, weil er alle die von ihm benutzten Formen als Ausdruck einer seinem Volke eigenen, anderwärts nahezu unbekannten Empfindungsweise anwandte; weil der Ausdruck der gleichen Empfindungen sich unter allen Formen und allen Namen wiederfindet, die er seinen Werken gab. Seine „Präludien“, seine „Etüden“, seine „Nocturnes“ zumal, seine „Scherzi“, selbst seine „Sonaten“ und „Konzerte“ — seine

Digitized by Google

kürzesten, wie seine umfangreichsten Kompositionen — atmen die gleiche Empfindungsweise, die, in verschiedenen Steigerungen dargestellt, tausendfach umgestaltet und variiert, doch immer eine und dieselbe bleibt. Als ein im höchsten Grade subjektiver Künstler beseelte Chopin alle seine Schöpfungen mit dem gleichen Leben, nämlich mit dem ureigenen Leben ihres Schöpfers selbst. Durch die Einheit des Gegenstandes sind demnach alle seine Werke miteinander verbunden. Ihre Schönheiten wie ihre Fehler sind die Folge einer immer gleichen und zwar einer exklusiven Gefühlsweise. Diese aber ist die erste Bedingung für den Dichter, wenn seine Gesänge einen Widerhall finden sollen in den Herzen seines Volkes[1].

---

[1] Wir führen hier einige Zeilen des Grafen Zaluski, des Enkels jenes Fürsten Oginski an, dessen wir als Autors der erwähnten, mit der seltsamen Vignette versehenen Polonaise gedachten. Besser wohl als viele Landsleute Chopins wußte Graf Zaluski, ein vortrefflicher Musiker, Sinn, Geist und Seele seiner Werke zu erfassen. In einem interessanten Aufsatz über Chopin, den eine Wiener Zeitschrift „Die Dioskuren", II. Band, veröffentlichte, äußert der als Dichter wie als Orientalist sich auszeichnende Diplomat sich folgendermaßen:

„Kein Werk des Meisters ist aber geeigneter, einen Einblick in den erstaunlichen Reichtum seiner Gedanken zu gewähren, als seine Präludien. Diese zarten, oft ganz kleinen Stücke sind so stimmungsvoll, daß es kaum möglich ist, beim Anhören derselben sich der herandringenden poetischen Anregungen zu erwehren. An und für sich bestimmt, musikalische Intentionen mehr anzudeuten als auszuführen, zaubern sie lebhafte Bilder hervor, oder sozusagen von selbst entstandene Gedichte, die dem Herzensdrang entsprechenden Gefühlen Ausdruck zu geben suchen. Bewegt, leidenschaftlich, zuletzt so wehmütig ruhig ist das Prélude in Fis-Moll, daß man unwillkürlich daran einen deutlichen Gedanken knüpft, indem man sagt:

Es rauschen die Föhren in herbstlicher Nacht,
Am Meer die Wogen erbrausen,
Doch wildere Stürme mit böserer Macht
Im Herzen der Sterblichen hausen.

Denn ruht wohl die See bald und seufzet kein Ast,
Das Herz, ach! muß grollen und klagen,
Bis daß ein Glöcklein es mahnet zur Rast
Und jetzo es aufhört zu schlagen!

„Zwei reizende Gegenstücke erinnern an eine Theokritische Landschaft, an einen rieselnden Bach und Hirtenflötentöne. Der Absicht, die Rollen

Digitized by Google

Nichtsdestoweniger darf man fragen, ob diese eminent nationale, ausschließlich polnische Musik bei ihrem Erscheinen seitens derer, die sie besang und verherrlichte, einer gleich verständnisvollen und eifrigen Aufnahme begegnete als Mickiewicz', Slowackis, Krasinskis Dichtungen? Ach! die Kunst trägt einen so rätselhaften Zauber in sich, ihre Wirkung auf die Herzen ist eine so geheimnisvolle, daß selbst die, welche am meisten von ihr beherrscht werden, das, was sie singt und sagt, nicht allsogleich in Worten oder Bildern wiederzugeben vermögen. Ganze Generationen müssen diese Poesie erst in sich aufzunehmen, ihren Duft einzuatmen gelernt haben, um endlich ihren ganzen lokalen Reiz zu erfassen und daraus ihre Abkunft zu erraten.

Chopins Landsleute umdrängten ihn. Sie nahmen Anteil an seinen Erfolgen, freuten sich seiner Berühmtheit, rühmten sich seines Namens als eines ihnen Angehörenden. Wußten sie aber, inwieweit seine Musik ihnen angehörte? Gewiß, sie ließ ihre Herzen höher schlagen, entlockte ihren Augen Tränen; aber wußten sie wohl immer warum? Vielleicht ist einer, der viel mit ihnen verkehrt, sie besonders geliebt und bewundert hat, zu der Annahme berechtigt, daß sie nicht Künstler und Musiker genug, nicht genügend scharfsinnige Beurteiler der künstlerischen Intentionen

---

unter beide Hände zweifach zu verteilen, entsprang die doppelte Darstellung deren Analogien und Kontraste in fast mikroskopischen Verhältnissen wunderbar erscheinen. Sie erinnern an jene wundervollen Gebilde der Natur, die im kleinsten Raum eine so erstaunliche Zahlenmenge aufweisen. Man zähle nur die Noten des zuerst erwähnten Präludiums, ihre Zahl beträgt gegen fünfzehnhundert, die kaum eine Minute ausfüllen. — Anderswo rollen Orgeltöne im weiten Domesraum, oder es erzittern im fahlen Mondlichte Friedhofsklagetöne, während Irrlichter geisterhaft vorbeihuschen. Dort wandelt der Sänger am Meeresufer, und der Atemzug des bewegten Elementes umweht ihn wie mit unbekannten Stimmungen aus fernen Welten.

„Es fehlt nicht an traditionellen Auslegungen mancher Schöpfungen Chopins. Wer denkt da nicht gleich an das Prélude in Des-Dur, das an einem stürmischen Tage auf den Balearen entstand? Gleichmäßig und immer wiederkehrend fallen bei Sonnenschein Regentropfen herab; dann verfinstert sich der Himmel, und ein Gewitter durchbraust die Natur. Nun ist es vorübergezogen, und wieder lacht die Sonne; doch die Regentropfen fallen noch immer! . . .“

Digitized by Google

waren, um sich über den letzten Grund ihrer tiefen Bewegung beim Anhören ihres Barden Rechenschaft zu geben. Aus der Weise, wie einige seine Kompositionen spielten, sah man, daß sie zwar stolz auf Chopin als ihren Stammesgenossen waren, aber keine Ahnung davon hatten, daß seine Musik ausdrücklich von ihnen sprach, sie in Szene setzte und dichterisch verklärte.

Eine andere Zeit, ein anderes Geschlecht freilich war mittlerweile herbeigekommen. Das Polen, das Chopin gekannt, hatte, tapfer und ritterlich, seine ersten europäischen Lorbeeren auf den sagenhaften Schlachtfeldern des ersten Napoleon gepflückt. Es hatte mit dem schönen unglücklichen Fürsten Joseph Poniatowski, der sich in die Fluten der Elster stürzte, einen heroischen Glanz um sich verbreitet, und noch immer scheinen jene Fluten erstaunt über die Kühnheit, mit der sie ihn verschlungen, wie über den Weltruf, der sich an ihre prosaischen Ufer knüpft, seit eine mächtige Trauerweide die berühmten Manen überschattet. Das Polen Chopins war noch das von Ruhm und Lustbarkeit, Tanz und Liebe berauschte Polen, das heldenmütig auf den Wiener Kongreß gehofft hatte und töricht genug auch unter Alexander I. noch hoffte. — Inzwischen war Kaiser Nikolaus zur Regierung gekommen! — Wer freilich unter den Eindrücken einer so düsteren Wirklichkeit dem Vaterland entflohen war, vermochte, in Paris anlangend, den Faden der Erinnerungen Chopins nicht leicht da wieder aufzunehmen, wo er abgerissen worden war.

Gern hätten wir hier durch Analogie von Wort und Bild die inneren Eindrücke verständlich gemacht, die einer so auserlesenen Feinfühligkeit und Reizbarkeit entsprechen, wie sie feurigen und leicht beweglichen, in ihrem Stolz tief verwundeten Naturen eigen ist. Doch schmeicheln wir uns nicht, daß es uns gelungen wäre, eine so ätherische Flamme in den engen Raum des Wortes zu bannen. Wäre die Lösung dieser Aufgabe überhaupt möglich? Wird neben den machtvollen oder lieblichen Eindrücken, wie andere Künste sie hervorrufen, das Wort nicht immer matt, kalt und dürftig erscheinen? Äußerte eine Frau, deren Feder viel gesagt, gemalt, gemeißelt und gesungen hat, nicht oft mit Recht: „daß von allen Arten, ein Gefühl zum Ausdruck zu bringen, das Wort die unzu-

Digitized by Google

länglichste sei?“ Wir bilden uns nicht ein, in diesen Blättern die Weichheit der Pinselführung erreicht zu haben, die erforderlich wäre, um die mit unnachahmlicher Leichtigkeit entworfenen Tonbilder Chopins wiederzugeben.

Da ist alles zart und fein, bis hinauf zur Quelle des Zorns und der Leidenschaft. Da verschwinden die freien, raschen Impulse. Bevor sie ans Licht treten, mußten sie alle die strenge Musterung einer fruchtbaren, geist- und anspruchsvollen Phantasie bestehen, die sie zusammenstellte und ihre Gestalt bestimmte. Sie alle wollen mit Scharfsinn erfaßt, mit Feingefühl künstlerisch verlebendigt werden. Das eben, daß er sie mit ausgesucht wählerischer Hand erfaßte und mit wunderbarer Kunst verlebendigte, hat Chopin zum Künstler ersten Ranges gemacht. Nur wenn man ihn lange und ausdauernd studiert, seinen Gedanken durch ihre vielfältigen Verzweigungen nachgeht, lernt man vollkommen verstehen und würdigen, wie er sie förmlich sichtbar und greifbar zu machen wußte, ohne daß sie je schwerfällig oder kalt erschienen.

Zu jener Zeit brachte ein befreundeter Musiker, ein entzückter und begeisterter Zuhörer, ihm täglich eine sozusagen intuitive Bewunderung dar; denn erst viel später erschloß sich ihm das ganze Verständnis dessen, was Chopin gesehen und geliebt, was ihn in seinem Vaterlande erregt und entflammt hatte. Er hätte ohne Chopin, selbst wenn er Polen und die Polinnen gekannt hätte, wohl nie erraten, was Polen war, und was die Polinnen und ihr Ideal sind. Hinwiederum hätte er Chopins Ideal: Polen und die Polinnen, wohl nicht so zu verstehen vermocht, hätte er nicht seine Heimat aufgesucht und dort der Fülle von Hingebung, Großmut und Heldenmut, die das Frauenherz umschließt, bis auf den Grund geschaut. Alsbald begriff er, daß der polnische Künstler seine Verehrung des Genies dadurch kundgab, daß er es als Vorrecht der Geburt betrachtete. . . .

Als Chopins Aufenthalt in Paris sich verlängerte, wurde er in Kreise hineingezogen, die sich antipodisch zu denen verhielten, in deren Mitte er aufgewachsen war. Sicherlich dachte er nie daran, den Umgang mit den schönen und geistvollen Beschützerinnen seiner Jugend aufzugeben, und dennoch — er wußte nicht,

Digitized by Google

wie es geschah? — kam eine Zeit, wo seine Besuche bei ihnen seltener wurden. Dem Kreise, in den er nun eingetreten war, war das polnische Ideal und vollends das Ideal irgend welchen Geburtsvorrechtes gänzlich fremd. Wohl begegnete er daselbst der königlichen Erscheinung des Genies, die ihn angezogen hatte. Aber sie versammelte keinen Adel, keine Aristokratie um sich, die imstande gewesen wären, sie auf den Schild zu erheben und mit grünem Lorbeer oder funkelndem Diadem zu krönen. Wandelte ihn einmal die Lust an, sich selber Musik zu machen, so redeten die Liebeslieder seines Klaviers eine Sprache, die keiner ringsumher verstand.

Berührte ihn vielleicht der Kontrast zwischen dem Salon, in dem er gegenwärtig war, und jenen anderen, wo man ihn vergeblich erwartete, zu peinlich, als daß er der bösen Macht zu entrinnen vermochte, die ihn in einer seiner vornehmen Natur so fremdartigen Umgebung festhielt? Oder dünkte ihm im Gegenteil dieser Kontrast nicht stark genug, um ihn dem Genuß unseliger Liebeslust zu entreißen, nun sein Vaterland ihm inmitten seiner verbannten oder unglücklichen Töchter nicht mehr jene magischen Feste zu bieten vermochte, wie er sie in seinen Jugendjahren geschaut? Wer von den Seinen hätte es denn gewagt, sich in jener Zeit an einem Feste zu beteiligen? Wer also von denen, die seine Landsleute nicht kannten, wußte und ahnte etwas von der Welt, die diese polnischen Sylphiden und Peris belebten und als züchtig fromme Zauberinnen beherrschten? Und hätte man auch wirklich ihre duftigen Schattenrisse mit staunendem Auge geschaut, was würden die, deren Haar und Bart so wenig von Pflege als ihre Hände von Handschuhen wissen, davon verstanden haben? Rasch hätten sie sich abgekehrt, wie wenn der zerstreut emporgerichtete Blick weißen oder purpurnen Wolken begegnet, die mit ihren wechselnden Farbentönen eine Landschaft am luftigen Himmelsgewölbe malen, die freilich den wütenden Politiker sehr gleichgültig läßt.

Mit welch geheimer Angst mag Chopins Blick sich aus der unschönen, ihn bedrückenden Wirklichkeit der Gegenwart oftmals in die Poesie der Vergangenheit zurückgeflüchtet haben, wo er nur Leidenschaft und Anmut um sich sah, die die Seele befriedigen und

Digitized by Google

den Willen stählen, aber sie nie verweichlichen lassen! Beredter als alle menschlichen Worte wirkt die Zurückhaltung in einer Luft, wo man Feuer, aber ein belebendes, durch Tugend, Ehre, Geschmack, Noblesse der Wesen und der Dinge geläutertes Feuer einatmet. Gleich van Dyck vermochte auch Chopin seiner Natur nach nur ein einer höheren Sphäre angehörendes Weib zu lieben. Doch minder glücklich als der Lieblingsmaler des vornehmsten Adels der Welt, verfiel er den Fesseln einer Macht, die den Anforderungen seines Wesens nicht entsprach. Er begegnete nicht dem edeln jungen Mädchen, das glücklich war, sich in einem von Jahrhunderten bewunderten Meisterwerk verewigt zu sehen, wie van Dyck die blonde liebliche Engländerin verewigte, deren schöne Seele in ihm erkannte, daß der Adel des Genies noch über dem des Stammbaumes steht.

Lange Zeit hielt Chopin sich von den gefeiertsten Berühmtheiten der französischen Hauptstadt fern; der laute Schwarm ihrer Anhänger war ihm lästig. Er seinerseits forderte weniger als sie die Neugier heraus, da sein Charakter und seine Gewohnheiten mehr wahre Originalität als augenfällige Exzentrizität bekundeten. Da wollte es das Unglück, daß er eines Tages vom Zauberbann eines Blickes getroffen ward, der, als er ihn seinen Flug zu den Wolken nehmen sah, sich ihm zuwandte und ihn in seine Netze fallen ließ. Man wähnte diese Netze wohl anfangs vom feinsten Golde und mit Perlen übersät; aber jede ihrer Maschen ward für ihn zur Fessel. Vermochte diese auch seinen Genius nicht zu schädigen, sie zehrte doch an seinem Leben und entrückte ihn vor der Zeit der Welt, seinem Vaterlande, der Kunst!

VII.

Im Jahre 1836 hatte Frau George Sand nicht nur »Indiana«, »Valentine« und »Jacques«, sondern auch »Lélia« veröffentlicht — eine Dichtung, von der sie später sagte: „Wenn ich bedauere, sie geschrieben zu haben, so ist es, weil ich sie nicht noch einmal schreiben kann. In einer ähnlichen Geistesverfassung wie damals, würde es mir heute eine große Erleichterung gewähren, sie wieder

Digitized by Google

anfangen zu können[1]." In der Tat, die Aquarellmalerei des Romans mußte George Sand fad erscheinen, nachdem sie Meißel und Hammer des Bildhauers geführt und diese gewaltige Statue modelliert hatte, der in ihrer monumentalen Unbeweglichkeit ein verführerischer Reiz innewohnt, und die bei längerer Betrachtung uns schmerzlich bewegt, wie wenn, durch ein dem des Pygmalion entgegengesetztes Wunder, eine lebendige Galathea durch den von Liebe erfaßten Künstler in Stein verwandelt worden wäre, um ihre Schönheit und Vergänglichkeit zu schützen. Statt daß wir aber angesichts der zum Kunstwerk verwandelten Natur die Liebe sich der Bewunderung gesellen sehen, verstimmt uns vielmehr die Wahrnehmung, daß Liebe in Bewunderung übergehen kann.

Bleiche Lelia! Einsame Gegenden hat dein Fuß durchwandert, düster wie Lara, zerrissenen Gemütes wie Manfred, rebellisch wie Kain, so warst du; doch wilder, unbarmherziger, trostärmer noch als jene. Denn kein Männerherz fand sich, das weiblich genug fühlte, um dich zu lieben, wie sie geliebt wurden, um deinen herben Reizen den Tribut blind vertrauender Unterwerfung, stummer und heißer Hingebung zu zollen, um seine Fügsamkeit unter den Schutz deiner Amazonenkraft zu stellen! Heldenweib, wie jenes kriegerische Geschlecht warst auch du tapfer und kampfbegierig und scheutest dich nicht, dein sammetweiches Antlitz durch Sonne und Sturm bräunen zu lassen, deine mehr geschmeidigen als kräftigen Glieder an Beschwerden zu gewöhnen und ihnen so die Macht ihrer Schwachheit zu rauben! Wie jene Heldinnen mußtest auch du mit einem dich blutig verletzenden Panzer die Brust bedecken, die, hold wie das Leben, verschwiegen wie das Grab, dem Manne heilig ist, wenn sein Herz den ausschließlichen undurchdringlichen Schild derselben bildet!

Nachdem sie mit stumpferem Meißel dies Antlitz geglättet, dessen Hoheit und Stolz, dessen düster umschatteter Blick und flutendes Haar an die griechischen Marmorbilder der Gorgone erinnern, deren herrliche Züge und schöne, verhängniskündende Stirn wir bewundern, ob auch ihr sardonisches Lächeln das Blut

[1] Lettres d'un voyageur.

Digitized by Google

erstarren macht — suchte George Sand vergebens nach einer anderen Form für das Gefühl, das ihre unbefriedigte Brust durchwühlte. Nachdem ihre hohe Kunst diese Gestalt geschaffen, welche alle männlichen Tugenden in sich vereinte, um die einzig von ihr verschmähte: die Selbstaufopferung in der Liebe, zu ersetzen, die der Dichter als „das ewig Weibliche" unter allen Tugenden am höchsten feiert; nachdem sie Don Juan verdammen und doch eine Hymne auf das Genußverlangen von dem Weibe singen ließ, das gleich Don Juan die einzige Lust, welche das Verlangen stillen kann: die Entsagung, verschmähte; nachdem sie, indem sie Stenio schuf, Elvira gerächt und, mehr als Don Juan die Frauen erniedrigt, die Männer verachtet hatte — schilderte George Sand in den „Briefen eines Reisenden" die Abspannung und Betäubung, die den Künstler ergreifen, wenn, obwohl er die ihn beunruhigende Empfindung in einem Werke verkörperte, seine Phantasie doch fortdauernd in ihrem Banne bleibt, ohne daß er sie in anderer Form zu idealisieren vermöchte. Es sind dies Dichterqualen, die Byron wohl verstand, als er den von ihm wieder auferweckten Tasso heiße Tränen weinen ließ, nicht über Kerker und Ketten, die ihn fesselten, noch über seine körperlichen Schmerzen oder die Schmach der Menschheit: sondern darüber, daß sein Epos beendigt und er nun seiner Traumwelt entrückt, der grausamen Wirklichkeit zurückgegeben sei.

Durch einen Chopin befreundeten Musiker, einen von denen, die ihn bei seiner Ankunft in Paris aufs freudigste begrüßt hatten, hörte George Sand zu jener Zeit häufig von diesem exzeptionellen Künstler sprechen. Mehr noch als sein Talent wurde ihr sein poetisches Genie gepriesen. Sie lernte seine Werke kennen und bewunderte ihre süße Schwärmerei. Sie erstaunte über den Gefühlsreichtum, der diese Dichtungen und Herzensergüsse lauterster Edelart erfüllte. Dazu kam, daß einige Landsleute Chopins ihr von den Frauen ihrer Nation mit einem Enthusiasmus sprachen, der ihnen bei diesem Thema eigen ist und durch die frische Erinnerung an die im letzten Kriege von ihnen bewiesene Opferfähigkeit noch erhöht ward. Aus ihren Erzählungen und den poetischen Eingebungen des Künstlers erkannte sie ein Ideal der Liebe, das sich zum Kultus der Frau gestaltet. Sie glaubte, daß das Weib, vor

Digitized by Google

jeglicher Abhängigkeit und Unterordnung geschützt, sich in Polen zur Macht eines höheren, dem Mann befreundeten Wesens erhebe. Freilich ahnte sie sicherlich nicht, welch eine Kette verschwiegener Leiden und Entsagung, Langmut, Nachsicht und mutvoller Ausdauer dies Ideal geschaffen hatte, das, stolz und resigniert, neben der Bewunderung die Wehmut des Betrachters weckt, wie jene rotblühenden Blumen, deren Stiele, sich zu einem Netz langen grünen Geäders verschlingend, den Ruinen Leben leihen. Aus dem bröckelnden Kitt morschen Gesteins läßt sie Natur hervorsprießen, und über den Verfall menschlicher Werke breitet ihr unerschöpflich sinniger Reichtum den Schleier der Schönheit.

Als sie sah, daß der polnische Künstler, statt seine Phantasie in Porphyr und Marmor zu verkörpern und wuchtige, weithin leuchtende Gestalten hinzustellen, seinen Schöpfungen vielmehr alle Schwere benahm, ihre Konturen verwischte und nötigenfalls sie selbst ihrem Boden entrückt hätte, um sie gleich den Luftschlössern der Fata morgana in die Wolken zu versetzen, fühlte sich George Sand von der unfaßbaren Leichtigkeit dieser Gebilde nur noch mehr zu dem Ideal hingezogen, das sie darin zu erblicken meinte. Obgleich die Kraft ihres Arms wohl ausgereicht hätte, um Gestalten in voller Körperlichkeit zu schaffen, war ihre Hand doch zart genug, um jene kaum sichtbaren Reliefs zu formen, in denen der Künstler dem Stein nur den Schatten einer unverwischbaren Silhouette anzuvertrauen scheint. Sie war der übernatürlichen Welt nicht fremd; schien die Natur doch vor ihr, wie vor einer Lieblingstochter, ihren Gürtel gelöst zu haben, um ihr alle die Launen und Reize zu enthüllen, die sie der Schönheit verleiht:

Selbst die oft kaum wahrzunehmende Anmut blieb ihr nicht verborgen. Sie, deren Blick unabsehbare Weiten zu umfassen liebte, verschmähte es nicht, die Farbenpracht des Schmetterlingsflügels zu beobachten, das wunderbar symmetrische Netzgewebe zu studieren, welches das Farnkraut als Baldachin über die Walderdbeere spannt; dem Rieseln des Bachs im feuchten Rasen zu lauschen, wo sich das Zischen der „verliebten Viper“ vernehmen läßt. Dem Tanze der Irrlichter am Saum von Sümpfen und Wiesen hatte sie zugesehen und die chimärischen Ziele erraten, zu denen

Digitized by Google

ihr verräterisches Hüpfen den verspäteten Wanderer lockt. Sie hatte dem Konzert, das die Grille und ihre Genossinnen in den Stoppeln des Brachfeldes anstimmen, ihr Ohr geliehen, und die Bewohner der geflügelten Waldrepublik waren ihr ebensowohl dem Namen als ihrem Federkleid und Gesang oder Klageruf nach bekannt. Sie wußte, wie weich das Fleisch der Lilie, wie blendend ihr Teint ist, und verstand die Verzweiflung Genovevas, des in die Blumen verliebten Kindes, dem es nicht gelingen wollte, ihrer holden Pracht zu gleichen[1].

In ihren Träumen besuchten sie jene „unbekannten Freunde", die, „wenn sie angsterfüllt an verlassenem Ufer saß, ein reißender Strom auf mächtiger Barke herbeiführte. Dahinein schwang sie sich, um nach den unbekannten Ufern des Traumlandes zu schiffen, welches das wirkliche Leben nur wie ein Nebelbild an denen vorüberführt, die von Kindheit an die Zaubermuscheln kennen, die zu den glücklichen Inseln geleiten, wo alle schön und jung sind, wo Männer und Frauen im lang herabwallenden Haar Blumenkränze tragen, seltsam geformte Becher und Harfen in der Hand; wo sie in Stimmen und Gesängen reden, die nicht von dieser Welt sind, und alle die gleiche, himmlische Liebe erfüllt; wo silberne Becken die duftenden Wasserstrahlen auffangen, in chinesischen Vasen blaue Rosen wachsen, wo zauberische Fernsichten winken, wo man nackten Fußes auf samtnen Moosteppichen wandelt und sich singend im balsamischen Grün des Hains verliert"[2].

So wohlbekannt waren ihr diese „unbekannten Freunde", daß, wenn sie dieselben wiedergesehen hatte, „sie den ganzen Tag nicht ohne Herzklopfen an sie zurückdenken konnte". In Hoffmanns Geisterwelt war sie eingeweiht. Hatte sie doch die Bilder der Toten lächeln[3] und manches Haupt von einem Glorienschein umflossen gesehen, wenn Sonnenstrahlen, wie ein Arm Gottes, leuchtend und unfaßbar, von wirbelnden Atomen umgeben, sich aus der Höhe eines gotischen Fensters herniedersenken. Hatte sie nicht im

[1] André.
[2] Lettres d'un voyageur.
[3] Spiridion.

Digitized by Google

Gold- und Purpurglanz der untergehenden Sonne die hehrsten Erscheinungen erblickt? Keinen Mythus gab es im Reich des Phantastischen, dessen Geheimnis ihr nicht vertraut war.

So verlangte sie denn darnach, den Mann kennen zu lernen, den seine Flügel zu „jenen Gefilden trugen, die sich unmöglich beschreiben lassen, und die doch irgendwo auf Erden oder auf einem der Planeten existieren müssen, deren Licht wir beim Niedergang des Mondes so gern im Waldesdunkel betrachten"[1]. Mit eigenen Augen wollte sie den sehen, der, nachdem er gleich ihr dies schönere Land entdeckt hatte, es nie wieder verlassen, nie wieder Herz und Phantasie zu dieser wirklichen Welt zurückwenden wollte, die den finnländischen Küsten vergleichbar ist, wo man den schlammigen Morästen und Sümpfen nur entgehen kann, wenn man zum nackten Granit einsamer Felsen emporklimmt. Müde vom schweren Traum, den sie Lelia genannt, müde, einem gewaltigen, aus irdischem Stoff gebildeten „Unmöglichen" nachzusinnen, war sie begierig, dem Künstler zu begegnen, der einem unkörperlichen, wolkenverhüllten, an das Überirdische grenzenden „Unmöglichen" schwärmend nachjagte.

Doch ach! bleiben diese Regionen auch von den Miasmen unserer Atmosphäre befreit, unser Leid, unsere Verzweiflung dringen auch in ihre Ferne. Wer sich zu ihnen aufschwingt, schaut aufgehende, aber auch erlöschende Sonnen. Eins nach dem andern schwindet von den glänzendsten Gestirnen. Gleich leuchtenden Tautropfen sinken die Sterne herab in das Nichts, dessen gähnenden Abgrund wir nicht ermessen, und während sie die Weiten des Äthers, die Sahara mit ihren wandernden Oasen betrachtet, gewöhnt sich die Einbildungskraft an eine Schwermut, die keine Begeisterung noch Bewunderung fortan zu bannen vermag. Die Seele versenkt sich in diese Bilder, sie nimmt sie in sich auf, ohne doch selbst von ihnen bewegt zu werden, wie die schlummernden Wasser eines Sees Rahmen und Bewegung der Ufer auf ihrer Oberfläche widerspiegeln, ohne aus ihrer tiefen Ruhe zu erwachen. „Diese Schwermut schwächt selbst die freudigen Aufwallungen des Glückes durch die Ermattung

[1] Lettres d'un voyageur.

Digitized by Google

ab, welche die Anspannung der sich über ihre natürliche Sphäre erhebenden Seele nach sich zieht. Sie bringt die Unzulänglichkeit der menschlichen Sprache zuerst denen zur Empfindung, die sie erforschen und beherrschen. Sie führt weit abseits von allen tätigen und kämpfenden Neigungen, um im unendlichen Raum umherzuschweifen und sich auf abenteuerlichem Flug weit über die Wolken hinaus ins Unermeßliche zu verlieren, wo man von der Schönheit der Erde nichts mehr gewahrt, da man nur den Himmel schaut, wo die Wirklichkeit nicht mehr mit der poetischen Empfindung des Verfassers von „Waverley" betrachtet wird, sondern wo man, die Poesie selbst idealisierend, das Unendliche, wie Manfred, mit seinen eigenen Geschöpfen bevölkert[1]."

Fühlte George Sand wohl die unsagbare Melancholie, den starren Willen, die unabweisliche Ausschließlichkeit voraus, die den Hintergrund solch beschaulicher Gewohnheiten bilden und sich der Phantasie bemächtigen, welche sich in Träumen zu ergehen liebt, deren Urbilder weit außerhalb ihres natürlichen Lebenskreises liegen? Ahnte sie wohl, welche Gestalt für solche Naturen die Zuneigung des Herzens annimmt, und daß nur das gänzliche Aufgehen im anderen ihnen gleichbedeutend mit Liebe ist? Man muß, in gewisser Beziehung wenigstens, sich unwillkürlich nach ihrer Weise verstellen, um von Anbeginn das Geheimnis dieser verschlossenen Charaktere zu ergründen, die sich — wie manche Pflanzen, die ihre Blätter beim leisesten Windzug schließen und sie nur im Sonnenschein wieder öffnen — plötzlich in sich selbst zurückziehen. Man hat diese Charaktere, im Gegensatz zu denen, die „reich durch Überfülle" sind, „reich durch Ausschließlichkeit" genannt. „Begegnen und nähern sie sich einander", sagt die von uns angeführte Romandichterin, „so können sie sich doch nie miteinander verschmelzen; eins von beiden muß notwendig das andere vernichten und nur die Asche von ihm übrig lassen." Sensitive Naturen, wie die des Meisters, dessen Leben wir uns vergegenwärtigen, gehen sich selbst verzehrend zugrunde, da sie einzig dem Verlangen ihres Ideals gemäß leben können und wollen.

[1] Lucrezia Floriani.

Digitized by Google

Chopin schien eine gewisse Scheu vor der Frau zu empfinden, die sich anderen ihres Geschlechts so überlegen zeigte und wie eine delphische Priesterin Dinge aussprach, von denen jene nichts wußten. Lange vermied er eine Begegnung mit ihr. George Sand wußte und ahnte — dank der reizenden Einfalt, die zu den liebenswürdigsten Zügen ihres Wesens gehörte — nichts von dieser Geisterfurcht. Sie kam ihm entgegen, und bald zerstreute ihr Anblick die Vorurteile, die er bis dahin hartnäckig gegen die schriftstellernden Frauen gehegt hatte.

Im Herbst des Jahres 1838 ward Chopin von den beängstigenden Anfällen eines Übels heimgesucht, das ihn fast der Hälfte seiner Lebenskräfte beraubte. Besorgniserregende Symptome zwangen ihn, um der Strenge des Winters zu entgehen, zu einer Reise nach dem Süden. George Sand, die sich den Leiden ihrer Freunde gegenüber immer aufmerksam und teilnehmend bezeigte, wollte ihn in einem Zustand, der die sorglichste Pflege erheischte, nicht allein reisen lassen. Sie entschloß sich, ihn zu begleiten. Als Ziel wählten sie die balearischen Inseln, deren gleichmäßig mildes Klima in Verbindung mit der Seeluft sich namentlich für Brustkranke heilbringend erweist. Als Chopin abreiste, war sein Befinden ein so beunruhigendes, daß man in den Hotels, in denen er nur ein paar Nächte zugebracht hatte, mehr als einmal die Bezahlung des von ihm benutzten Bettes verlangte, um es sofort zu verbrennen, da man ihn in dem Stadium der Brustkrankheit glaubte, wo dieselbe leicht ansteckend wirkt. Auch seine Freunde wagten kaum, als sie ihn bei der Abreise so entkräftet sahen, der Hoffnung auf seine Rückkehr Raum zu geben. Und dennoch! Obgleich er auf der Insel Majorca, wo er sechs Monate, vom Herbst bis zum Frühjahr, verweilte, eine lange und schmerzhafte Krankheit bestehen mußte, ward seine Gesundheit dort doch so weit wieder hergestellt, daß sie mehrere Jahre hindurch eine leidliche schien.

War es das Klima allein, was ihn dem Leben zurückgab? Hielt ihn nicht vielmehr der höchste Reiz des Lebens fest? Vielleicht blieb er nur leben, weil er leben wollte; denn wer mag sagen, wie weit sich die Macht des Willens über unseren Körper erstreckt? Wer

Digitized by Google

weiß, welch inneres Arom sie entfesseln kann, um diesen vor Verfall zu schützen, welche Kraft sie den erschlafften Organen einzuhauchen vermag? Wer weiß, wo die Herrschaft des Geistes über die Materie ihr Ende findet? Wer will bestimmen, inwieweit unsere Einbildungskraft unseren Sinnen gebietet, deren Kräfte verdoppelt oder ihr Erlöschen beschleunigt, je nachdem sie ihre Herrschaft durch lange und strenge Übung ausdehnt, um sie in einem einzigen Augenblick zu konzentrieren? Wenn die Spitze eines Kristalls die Strahlen der Sonne auffängt, entzündet dann dieser zerbrechliche Brennpunkt nicht eine Flamme himmlischen Ursprungs?

Alle Strahlen des Glückes vereinigten sich in dieser Lebensepoche Chopins. War es ein Wunder, wenn sie die Flamme seines Lebens wieder anfachten und zu jener Zeit in ihrem lichtesten Glanze leuchten ließen? Die von den blauen Fluten des Mittelmeers umspülte, von Lorbeeren, Orangen- und Myrtenbäumen umschattete Einsamkeit schien schon durch ihre Lage dem Verlangen der Jugend zu entsprechen, die voll naiver Illusionen und Hoffnungen von dem „Glück auf einer wüsten Insel" schwärmt. Dort atmete er die Luft, nach der die auf Erden heimatlosen Naturen so bitteres Heimweh empfinden, und die man, je nach Art derer, die sie mit uns teilen, überall und nirgends finden kann: die Luft jenes Traumlandes, das man, der Wirklichkeit und ihren Hemmnissen zum Trotz, so leicht entdeckt, wenn man es zu zweien sucht; jenes Heimatlandes des Ideals, zu dem man mit dem Geliebten des Herzens flüchten möchte, mit Mignon ausrufend: „Dahin, dahin laß uns ziehn!"

Während der Dauer seiner Krankheit wich George Sand keinen Augenblick vom Lager des Freundes, der sie mit einer Hingebung liebte, die, selbst als sie ihre Freuden einbüßte, nichts an Innigkeit verlor. Er blieb ihr treu, auch als seine Liebe nur noch Schmerzen für ihn hatte; „schien es doch, als ob dieses zarte Wesen sich im Feuer der Bewunderung verzehrte. . . . Andere suchen das Glück im Liebesgenuß. Finden sie es da nicht mehr, so erstirbt allmählich auch die Liebe. Darin gleichen sie eben der großen Menge. Er aber liebte um zu lieben. Kein Leid schreckte ihn zurück. Wohl konnte er, nachdem er die Phase berauschenden Glückes

Digitized by Google

erschöpft hatte, in eine neue, die des Schmerzes, treten; die des Erkaltens aber konnte nie für ihn kommen. Es wäre denn die des physischen Todeskampfes gewesen. Denn seine Liebe war sein Leben, und ob süß, ob bitter, es war ihm nicht gegeben, sich ihr nur einen Augenblick lang zu entziehen[1]." Seit jener Zeit hörte George Sand in der Tat nie auf, für Chopin die Zauberin zu sein, die die Schatten des Todes von ihm hinweggebannt und seine Leiden in ein nie gekanntes Glück verwandelt hatte.

Um ihn zu retten und einem vorzeitigen Ende zu entreißen, kämpfte sie mutig gegen seine Krankheit. Sie umgab ihn mit einer zart erfinderischen Fürsorge, die oft heilsamer als die Mittel der Wissenschaft wirkt. Tag und Nacht über ihn wachend, kannte sie weder Müdigkeit, noch Abspannung oder Langeweile. Weder Kraft noch Laune versagten ihr bei Erfüllung ihrer Aufgabe. Sie glich einer starken Mutter, die ihrem schwachen Liebling, der ihrem Herzen um so teuerer ist, je mehr er ihre Sorge beansprucht, einen Teil der eigenen Kraft magnetisch zu übertragen scheint. Endlich wich das Übel. „Der tiefe Trübsinn, der am Geist des Kranken nagte und keine ruhig befriedigte Stimmung in ihm aufkommen ließ, schwand nach und nach. So blieb es dem leichtlebigen, liebenswürdig heiteren Charakter seiner Freundin überlassen, seine finsteren Gedanken und Ahnungen zu verscheuchen, um sein geistiges Wohlbefinden aufrecht zu erhalten[2]."

Der düstern Sorge folgte das Glück, wie der Tag, der nach dunkler, schreckensreicher Nacht in siegreichem Glanze emporsteigt. So undurchdringlich wölbt sich zuvor die Finsternis über den Häuptern, daß man sich auf ein nahes Ende vorbereitet und auf keine Rettung zu hoffen wagt. Da erspäht das geängstete Auge plötzlich einen Punkt, wo das Dunkel sich wie unter der Macht einer unsichtbaren Hand zu lichten beginnt. Der erste Hoffnungsstrahl dringt in die Seele. Man atmet freier, wie wenn man, in dunkler Höhle gefangen, endlich einen Lichtschimmer, sei er auch noch so unbestimmt, wahrnimmt. Dieser Lichtschein

[1] Lucrezia Floriani.
[2] Lucrezia Floriani.

Digitized by Google

ist der erste Anbruch des Tages, der so farblose Tinten um sich verbreitet, daß man vielmehr das Sinken der Nacht, das Erlöschen der ersterbenden Dämmerung zu schauen vermeint. Doch die Morgenröte kündigt sich durch die kühlen Lüfte an, die, als gesegnete Vorläufer, die Botschaft des Heils in ihrem reinen Odem tragen. Balsamischer Blumenduft erfüllt die Luft wie mit neuem Hoffnungsleben. Ein früh erwachter Vogel läßt sein muntres Morgenlied ertönen, das tröstlich verheißungsvoll im Herzen widerklingt. Kaum wahrnehmbare, doch untrügliche, sich immer mehrende Anzeichen dienen als Gewähr, daß im Kampf zwischen Finsternis und Licht, Tod und Leben doch die Nacht am Ende unterliegen muß. Die Beklemmung mindert sich. Hebt man den Blick zur bleiernen Himmelskuppel empor, so glaubt man sie minder schwer und drückend; es ist, als habe sie ihre furchtbare Unbeweglichkeit verloren. Nun mehren und verlängern sich nach und nach die schmalen grauen Lichtstreifen am Horizonte. Unaufhaltsam wächst ihre Ausdehnung; sie durchbrechen das Dunkel. Scharf abgegrenzte Gegensätze bilden sich. Wolkenmassen häufen sich gleich Sandbänken an, als wollten sie den vordringenden Tag eindämmen und zurückhalten. Aber mit elementarer Gewalt durchbricht sie das Licht, es tilgt und verschlingt sie und rötet sie, je weiter es emporsteigt, mit purpurnem Schimmer. Dies Licht, jetzt strahlt es in überwältigender und doch schüchterner Anmut, vor deren keuscher Schönheit wir in stummer Dankbarkeit das Knie beugen. Der letzte Schreck ist überwunden, der Mensch fühlt sich neu geboren.

Als ob sie aus dem Nichts erstanden, gewahrt nun das Auge plötzlich die Gegenstände. Ein rosiger Schleier scheint sie alle gleichmäßig zu überdecken, bis das Licht ihn tiefer färbt, hier und dort fast hochrote Schatten bildet, indes es auf andere Stellen einen weiß strahlenden Widerschein wirft. Mit einem Mal überflutet der weite Lichtkreis das Firmament. Je weiter er sich ausbreitet, um so glanzreicher erscheint sein Mittelpunkt. Die Dünste verdichten und teilen sich, wie Vorhänge, nach rechts und links. Alles gewinnt Atem, Leben und Bewegung, alles singt und klingt; die Töne mischen und kreuzen sich und klingen zu einem viel-

Digitized by Google

stimmigen Geräusch zusammen. Die starre Ruhe weicht der Bewegung, die sich in schnellem Kreislauf verbreitet. Wie Tränen der Rührung perlen die Tränen des Taus zitternd hervor; eine nach der anderen sieht man sie funkeln im feuchten Grase: Diamanten, die des belebenden Sonnenfeuers harren. Immer höher und weiter aber öffnet sich im Osten des Lichtes riesiger Fächer. Goldstreifen, Silberflimmer, violette Fransen, Scharlachschnüre bedecken ihn mit reicher Stickerei. Braunrote Reflexe übersprenkeln seine Falten. Inmitten leuchtet in rubinartiger Durchsichtigkeit das glühendste Karmin, das, wie Kohlenfeuer, in Orange übergeht, sich zu einer Fackel und endlich einem Flammenkranz erweitert, der höher und höher, von Glut zu Glut emporsteigt.

Und nun erscheint er, der Gott des Tages! Die leuchtende Stirn von Strahlen umflossen, steigt er langsam empor. Kaum aber zeigt er sich in seiner vollen Herrlichkeit, so schwingt er sich auf, löst sich los von seiner Umgebung und nimmt den Himmel in Besitz, die Erde weit hinter sich zurücklassend.

. . . .

Die Erinnerung an die auf der Insel Majorca verlebten Tage wurzelte fest in Chopins Herzen, wie das Andenken an ein seliges Glück, das das Schicksal seinen Lieblingen nur einmal gewährt. „Er war nicht mehr auf Erden. Er schwebte in einem Himmel von goldenen Wolken und zauberischen Düften. Im Gespräch mit Gott schien seine reine Phantasie zu schwelgen, und wenn an der Lichtwelt, in der er sich selbst vergaß, der Zufall zuweilen die kleine laterna magica der Erdenwelt vorübergleiten ließ, überkam ihn ein tiefes Mißbehagen, wie wenn sich einem erhabenen Konzert der schrille Klang einer alten Leier mischte, und ein gemeines musikalisches Motiv die göttlichen Gedanken der großen Meister unterbräche[1]." Sooft er später jener Zeit gedachte, geschah es mit solch dankbarer Rührung, als spräche er von einer jener Wohltaten, die genügen, das Glück eines ganzen Lebens zu begründen. Es schien ihm unmöglich, je anderwärts eine Seligkeit wiederzufinden, in der die Liebe des Weibes und die Geistesblitze des

[1] Lucrezia Floriani.

Digitized by Google

Genies wechselnd die Zeit bestimmen, wie jene von Linné in seinen Glashäusern zu Upsala aufgestellte Blumenuhr, die durch das aufeinanderfolgende Erwachen der einzelnen Blumen — deren jede einen andern Duft aushauchte und andere Farben entfaltete — die Stunden bezeichnete.

Die herrlichen Gegenden, die Dichterin und Musiker gemeinsam durchstreiften, ließen in der Einbildungskraft der ersteren den lebhafteren Eindruck zurück. Auf Chopin wirkten die Schönheiten der Natur, wenn auch nicht minder stark, so doch minder offenkundig. Sein Gemüt ward von denselben ergriffen und durch ihre erhabenen oder sanften Reize unmittelbar harmonisch gestimmt, ohne daß sein Geist sie zu zergliedern und zu bestimmen brauchte. Seine Seele fühlte sich im Einklang mit den bewunderten Landschaftsbildern, ohne daß er sich vom letzten Grunde jeden Eindrucks sofort Rechenschaft geben mochte. Als echter Musiker begnügte er sich damit, den den geschauten Bildern innewohnenden Gefühls- oder Stimmungsgehalt sozusagen herauszulösen; wogegen er die plastische Seite, das Malerische, das sich der Form seiner einer geistigeren Sphäre angehörenden Kunst nicht assimilierte, anscheinend unbeachtet ließ. Je mehr er sich indessen (wir können an ihm verwandten Naturen häufig dieselbe Wirkung beobachten) zeitlich und räumlich von jenen Bildern und Szenen entfernte, bei deren lebendigem Anblick ihm innere Erregung die Sinne verdunkelt hatte — wie Weihrauchwolken das Opfergefäß umhüllen —, desto klarer und bestimmter traten ihre Umrisse vor seine Augen. Während der folgenden Jahre sprach er von dieser Reise, dem Aufenthalt in Majorca, den Ereignissen, die sich daran knüpften, mit der Begeisterung einer glücklichen Erinnerung. Damals jedoch, als er im Vollgenusse seines Glückes war, gab er dies Glück nicht in trockenen Aufzeichnungen kund.

Warum auch sollte Chopin den Gegenden Spaniens, die zu seinem poetischen Glück den Rahmen bildeten, eine eingehendere Beobachtung schenken? Fand er sie nicht in den begeisterten Schilderungen seiner Reisegefährtin verschönert wieder? Wie durch rotes Glas gesehen alle Gegenstände, ja die Atmosphäre selbst in flammenden Farben erglühen, so sah er, vom Widerschein ihrer feurigen

Digitized by Google

Phantasie verklärt, das Geschaute von neuem an sich vorüberziehen. Denn war die so aufopfernde Krankenpflegerin nicht zugleich eine große Künstlerin? Fürwahr, eine seltene Vereinigung! Wenn die Natur, um ein Weib zu schmücken, den glänzendsten Geistesgaben die Gefühlsinnigkeit und Hingebung gesellt, in der seine eigentliche unwiderstehliche Macht beruht — eine Macht, ohne welche das Weib ein ungelöstes Rätsel bliebe —, so erneut sich durch die Vermählung von Phantasieglut und Herzenswärme bei ihm gleichsam das wunderbare Schauspiel der griechischen Feuer, deren Leuchtflammen ehemals über der Untiefe des Meeres schwebten, ohne in den Fluten zu versinken.

Aber vermag das Genie immerdar sich zur Seelengröße der Demut, zu einer Opferfreudigkeit aufzuschwingen, die Vergangenheit und Zukunft, ja sich selber in zeitloser Treue zum Opfer darbringt, und die der Liebe erst ein Anrecht auf den Namen „Hingebung" verleiht? Glaubt das Genie, selbst wenn es sich seiner göttlichen Kräfte begibt, nicht auch seine gerechten Ansprüche geltend machen zu dürfen, wogegen die Macht des Weibes doch gerade darin besteht, jeder persönlichen und egoistischen Forderung zu entsagen? Kann der Königspurpur und die Flammenkrone des Genies unverletzt über einem Frauendasein schweben, das nur mit den Freuden dieser Erde rechnet und auf keine höheren hofft, das, vom Glauben an sich selber erfüllt, nicht an die Liebe glaubt, die „stärker als der Tod" ist? Muß man, um die Forderungen des Genius mit den Entbehrungen der Liebe zu einem nahezu überirdischen Ganzen zu vereinen, nicht in kampf- und kummervollen Tagen und Nächten dem Chor der Engel manch übermenschliches Geheimnis abgelauscht haben?

Unter seinen köstlichsten Gaben verlieh Gott dem Menschen die Macht, nach seiner Weise — nämlich nicht wie er als Schöpfer und Urheber alles Guten, des Urstoffs und der Substanz, sondern wie er als Bildner und Urheber alles Schönen — Gestalten und Harmonien aus dem Nichts hervorzubringen, um in denselben seinen Gedanken darzustellen und ein unkörperliches Gefühl in körperlichen Umrissen zu verlebendigen, welche seine Einbildungskraft schafft, und die entweder durch das Gesicht oder durch das Gehör

Digitized by Google

erfaßt werden. Es ist dies die wahre Schöpfung in der schönsten Bedeutung des Wortes, insofern die Kunst Ausdruck und Mitteilung einer Empfindung mittelst eines Eindruckes, ohne Vermittelung des zur Darlegung von Tatsachen und Beweisgründen notwendigen Wortes ist. Weiter verlieh Gott dem Künstler eine andere Gabe: die der Verklärung; die Gabe, eine unvollkommene, schmerzzerrissene Vergangenheit in eine Zukunft unvergänglicher Herrlichkeit zu verwandeln, die so lange währt als die Menschheit selber.

Wohl darf die ihm verliehene göttliche Macht den Menschen wie den Künstler mit Stolz erfüllen! Beruht doch in ihr das Geheimnis der angebornen Herrschergewalt des schwachen Menschen über die unermeßliche Natur, wie der berechtigten Überlegenheit des Künstlers über seinesgleichen. Aber der Mensch übt seine Herrschergewalt nur wahrhaft aus, wenn er das Gute innerhalb der Grenzen des Wahren erstrebt. Der Künstler rechtfertigt seine Überlegenheit nur dann, wenn er in die Form des Schönen das Gute einschließt.

Gleich der Mehrzahl der Künstler gefiel sich Chopin nicht in allgemeinen Abstraktionen. Mit der Philosophie des Schönen befaßte er sich nicht, er hatte nicht einmal viel davon reden hören. Wie alle echten und großen Künstler erreichte er das Ziel des Guten, zu dem der Denker nur Schritt für Schritt auf dem rauhen Pfad der Wahrheit emporklimmt, im raschen Flug durch das Strahlenreich des Schönen.

Der ihm völlig neuen Situation, die sich ihm auf Majorca eröffnete, gab Chopin sich mit einer Unkenntnis und mangelnden Voraussicht zukünftigen, schon im Keime vorbereiteten Herzeleids hin, wie wir sie alle mehr oder weniger aus unseren Kinderjahren kennen, wo Mutterliebe uns blind vergötterte und unser Herz mit Glückseligkeit erfüllte, indes sie den Keim zu seinem künftigen Unglück legte. Der Einwirkung unserer Umgebung sind wir alle unterworfen, ohne uns davon Rechenschaft zu geben, und erst in viel späterer Zeit finden wir in unserem Gedächtnis das traute Bild jeder Minute und jedes Gegenstandes wieder. Für einen im höchsten Grade subjektiven Künstler wie Chopin aber

Digitized by Google

kommt der Moment, wo sein Herz ein gebieterisches Bedürfnis fühlt, das Glück, das die Flut des Lebens hinweggespült, wieder zu empfinden, seine Freuden von neuem zu genießen und ihren Zauberrahmen wiederzusehen, indem man sie zwingt, aus dem dunklen Schatten der Vergangenheit, darin ihr farbenreiches Bild versunken, herauszutreten, um sie endlich durch den geheimnisvollen Prozeß, welchen der Magnetismus des Herzens der Elektrizität der Inspiration vermittelt, und den die Muse ihren Auserwählten lehrt, der lichten Unsterblichkeit der Kunst zuzuführen.

Da wird jede Auferstehung zur Verklärung. Da kehrt alles, was zweifelhaft, gebrechlich, makelhaft, mehr empfunden als verwirklicht war, was fast auf der Höhe seines Glanzes verdunkelt, auf dem Gipfel seiner Entfaltung verunstaltet ward, in glorreicher, unvergänglicher Schönheit zurück. Nicht mehr an Zeit und Ort seiner einstigen Existenz gebunden, lebt das solchergestalt Verklärte fortan auf immerdar ein übernatürliches, unzerstörbares Leben, das Geschlechter und Zeitalter überdauert und, kraft der ihm eigenen Gabe der Allgegenwart, überall erscheint und in alle Herzen dringt.

Bemerkenswert gewiß erscheint es, daß Chopin die Zeit des höchsten Glückes, die der Aufenthalt auf Majorca in seinem Leben bezeichnet, nie künstlerisch auferweckt und verklärt hat. Er enthielt sich dessen, ohne weiter darüber nachgedacht oder vor dem Tribunal seines Urteils den Grund dafür angeführt, ja ohne sich selbst darnach gefragt und erforscht zu haben. Instinktiv unterließ er es. Der angeborenen Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit seiner Seele, die unwürdige Paradoxen nie zu verführen vermochten, widerstrebte die Verherrlichung eines Etwas, „was hätte sein können, aber nicht war“. Chopin erzählte uns nichts von seinem fremdartigen Glück auf jener Zauberinsel, das er so gern in die Sterne versetzt hätte, und das doch so bald sein Ende fand! Doch nein! Einmal, ein einziges Mal während seines Aufenthaltes auf jener seligen Insel versetzte er sich, durch Liebe, Bewunderung und Dankbarkeit hingerissen und überwältigt, mittelst seines Zauberstabes in die reinen Höhen der Kunst — aber es war eine Stunde der Herzensangst und Trübsal! George Sand erzählt davon in ihren

Digitized by Google

Berichten über diese Reise, nicht ohne die Ungeduld zu verraten, die ihr bereits eine allzu ausschließliche Zuneigung erregte, welche es wagte, sich soweit mit ihr zu identifizieren, daß sie bei dem Gedanken, sie zu verlieren, außer sich geriet; während sie selber doch sich das ungeschmälerte Eigentumsrecht über ihre Person vorbehielt und ihr Leben durch die Lust an Abenteuern rücksichtslos in Gefahr brachte. — Chopin konnte sein Zimmer noch nicht verlassen, indes Frau Sand viel in der Umgegend umherstreifte. In seiner Wohnung eingeschlossen, um vor lästigen Besuchen sicher zu sein, blieb er dann einsam zurück. Eines Tages hatte sie ihn verlassen, um in einem unbewohnten Teil der Insel auf Entdeckungen auszugehen. Ein fürchterliches Ungewitter brach los, eins jener südlichen Unwetter, die alles zerstören und die Grundfesten der Natur zu erschüttern scheinen. Chopin, der seine geliebte Gefährtin inmitten der entfesselten Gießbäche wußte, fühlte eine Unruhe, die sich bis zur heftigsten nervösen Krise steigerte. Als jedoch die Elektrizität, welche die Luft überfüllte, sich verzog, ging die Krisis vorüber, und er erholte sich noch vor Wiederkehr der unerschrockenen Spaziergängerin. Da er nichts Besseres zu tun wußte, setzte er sich wieder ans Klavier und improvisierte das wundervolle Präludium in Des-Dur[1]. Bei Rückkehr der geliebten Frau fiel er in Ohnmacht. Sie war mehr gereizt als gerührt durch diesen Beweis einer Anhänglichkeit, welche die Freiheit ihres Handelns, ihr zügelloses Verlangen nach neuen, gleichviel wo oder wie gefundenen Eindrücken einschränken, ihr Leben binden, ihre Bewegungen durch die Rechte der Liebe fesseln zu wollen schien.

Tags darauf spielte ihr Chopin sein Des-Dur-Präludium vor. Sie aber begriff nichts von der darin geschilderten Herzensangst. Er spielte es seitdem oftmals in ihrer Gegenwart; doch sie verstand nicht, welch eine Welt von Liebe sich in diesen Tönen kundgab. Alles Unvereinbare, Entgegengesetzte zweier Naturen, die sich nur durch eine plötzliche Anziehungskraft vereinigt zu haben schienen,

[1] Statt dieses von Liszt als Regenpräludium bezeichneten Stückes wurde durch seine Mitarbeiterin in der Ausgabe von 1880 versehentlich das Fis-Moll-Präludium genannt. [A. d. Ü.]

Digitized by Google

um sich nach langen Anstrengungen mit der ganzen Gewalt heftigen Schmerzes und Überdrusses abzustoßen, spricht sich in diesem Ereignis aus. Ihm brach der Gedanke, daß er sie, die ihn dem Leben zurückgegeben, verlieren könne, das Herz. Sie sah in einer abenteuerlichen Fahrt, deren Gefahr nicht den Reiz der Neuheit aufwog, nur einen unterhaltenden Zeitvertreib. Was Wunder, wenn diese Episode die einzige aus Chopins französischer Periode blieb, deren Eindruck sich in seinen Werken wiederfindet? Hinfort teilte er sein Dasein in zwei Hälften. Noch lange Zeit litt er unter der allzu realistischen, wenig zartfühlenden Umgebung, in die sich sein sensitives Naturell verirrt hatte; aber er flüchtete sich aus der Gegenwart in das Gebiet der Kunst, zu den Erinnerungen seiner Jugend, zu seinem geliebten Polen, das seine Gesänge allein nun unsterblich machten.

Trotz alledem ist es dem unter seinesgleichen lebenden Menschen nicht gegeben, sich dergestalt von den ihn umgebenden Eindrücken loszureißen und über seine täglichen schmerzvollen Leiden zu erheben, daß er in seinen Werken alles, was er empfindet, vergißt, um nur von dem, was er einst empfunden hat, zu singen. Darum möchten wir annehmen, daß Chopin in seinen letzten Jahren einer Art rastloser Tätigkeit oder vielmehr einer verzehrenden Unruhe anheimfiel, deren er sich selber nicht bewußt war; obgleich ihm nicht verborgen blieb, daß der Genius mehr als eines großen Dichters und Künstlers durch ähnliche Leiden zerstört worden war. Große Seelen leben, um der Qual ihrer irdischen Hölle zu entrinnen, in einer selbstgeschaffenen Welt. Wir sehen es an Milton, Tasso, Camoëns, Michel Angelo u. a. Ist aber ihre Einbildungskraft auch mächtig genug, sie über das Irdische emporzutragen, so vermag sie doch nicht, sie von dem Pfeil zu befreien, der ihre Brust durchbohrt. Weit ihre Flügel ausbreitend, schweben sie empor; aber selbst im Fluge fühlen sie die Schmerzen der vergifteten Wunde, die sie verzehrt. Daher hören wir das Weh verkannter Liebe aus Miltons Paradies, hören wir Liebesklagen aus Sophronias und Olindos Scheiterhaufen, schmerzliche Empörung aus der Florentinischen Nacht heraus.

Nicht mit den Leiden jener anderen großen Meister verglich Chopin das seinige. Der außergewöhnliche Glanz des Geistes-

Digitized by Google

quells, wo er es geschöpft, ließ ihn glauben, daß es eben mit nichts zu vergleichen sei. Allein mit seinem Leid, hoffte er, es genugsam zu beherrschen, um seinen bleichen Widerschein und Gespensterblick von den luftigen, in Frühlings-Morgenfrische strahlenden Regionen fern zu halten, wo er seiner Muse zu begegnen pflegte. Indessen so fest er entschlossen war, nur das reine Ideal seiner Jugendbegeisterung in der Kunst zu suchen, vermischte er ihm doch unwissentlich Schmerzenslaute, die nichts mit jenem Ideal zu schaffen hatten. Er quälte seine Muse, um komplizierte, raffinierte, unfruchtbare Leiden zum Ausdruck zu bringen, die sich in einer dramatischen, elegisch-tragischen Lyrik selbst verzehrten, welche außerhalb der Natur des Gegenstandes und seines Gefühlskreises lag.

Wir sagten es bereits: alle die seltsamen Formen, die in seinen letzten Werken so lange Zeit die Verwunderung der Künstler erregten, stimmen mit seinen Inspirationen im allgemeinen nicht überein. Dem Liebesgeflüster, den Heldenklagen, den Jubelhymnen und Triumphgesängen, die der polnische Meister in vergangenen Tagen vernommen hatte, mischen sie die Seufzer eines kranken Herzens, den Aufruhr einer aus dem Gleichgewicht gebrachten Seele, die Eifersuchtsqualen, die ihn in der Gegenwart bedrückten. Dennoch verstand er es so gut, ihnen seine Gesetze vorzuschreiben, sie zu bemeistern und als sieggewohnter Herrscher zu behandeln, daß es ihm, im Gegensatz zu manchem Koryphäen der zeitgenössischen romantischen Literatur, im Gegensatz auch zu dem auf musikalischem Gebiet durch einen großen Künstler gegebenen Beispiel, gelang, die Vorbilder und die geheiligten Formen des Schönen nie zu verletzen, welches auch die Gemütsbewegungen waren, die er in ihnen niederlegte.

Er war fern davon. In dem unbewußten Drange, Eindrücke wiederzugeben, die des Idealisierens unwert waren, und dem Vorsatz, die Muse nie zur Sprache der Leidenschaften des Lebens herabzuwürdigen, mit denen er seinem Herzen Berührung verstattet hatte, erweiterte er die Mittel und Grenzen seiner Kunst derart, daß keine seiner Errungenschaften von einem seiner rechtmäßigen Nachfolger verleugnet und zurückgewiesen werden wird.

Digitized by Google

Denn so unsagbar er auch gelitten, niemals opfert er das Schöne in der Kunst dem Bedürfnis, seinen Schmerz frei ausströmen zu lassen; niemals wird sein Gesang zum Weheschrei; niemals erlaubt er sich, die brutale Wirklichkeit in die Kunst — die ausschließliche Domäne des Ideals — zu übertragen, ohne sie zuvor ihrer Brutalität entkleidet und zu der Höhe emporgehoben zu haben, wo sie sich zur Wahrheit verklärt. Möge er allen, die die Natur mit einer gleich schönen Seele, einem gleich edlen Genius begabte, als Beispiel voranleuchten, wenn sie, wie er, vom Schicksal ausersehen sind, einem Glücke zu begegnen, das ihnen lehrt, das Leben zu verwünschen!

So kurz auch die Lebensfrist schien, die Chopin bei der Schwäche seiner Konstitution gegeben war, sie hätte nicht noch durch seelische Leiden verkürzt zu werden brauchen. Zärtlich und feurig zugleich, voll feinsten, weiblich keuschen Zartgefühls, waren ihm unbesiegbare Abneigungen eigen, die zwar die Leidenschaft ihn überwinden ließ, die aber zurückgedrängt sich rächten, indem sie die zarten Fibern seines Herzens wie glühende Eisendornen zerrissen. Sich Täuschungen und Hoffnungen hingebend, die sich nicht zu verwirklichen vermochten, blieb er beim Erwachen aus trügerischem Traume gebrochen und verblutend zurück.

VIII.

Seit dem Jahre 1840 schwand Chopins Gesundheit unter beständigen Schwankungen mehr und mehr dahin. Am wohlsten fühlte er sich während der Wochen, die er mehrere Jahre hindurch allsommerlich bei George Sand auf ihrem Landgut Nohant zubrachte, trotz der traurigen Eindrücke, die für ihn auf die ausnehmend glückliche Zeit ihrer spanischen Reise folgten.

Die Berührung der Schriftstellerin mit den Vertretern der Öffentlichkeit, den ausführenden Bühnenkräften, wie mit denen, die sie, ihren Verdiensten oder ihrer Vorliebe zufolge, auszeichnete, das Durcheinander der Einwürfe und Meinungen mit seinen unvermeidlichen Reibungen war freilich seiner Natur innerst zuwider. Lange versuchte er, die Augen davor zu schließen und nichts von

Digitized by Google

alledem zu sehen. Doch kam es am Ende zu Ereignissen, die, da sie sein moralisches und gesellschaftliches Schicklichkeits- und Zartgefühl allzusehr beleidigten, schließlich seine Gegenwart in Nohant unmöglich machten, obwohl es anfangs schien, als ob er dort mehr Erholung als irgendwo genieße. Da er daselbst, sobald er sich von seiner Umgebung zu isolieren vermochte, gern arbeitete, brachte er alljährlich mehrere Kompositionen mit sich heim. Der Winter aber hatte regelmäßig eine Steigerung seiner Leiden zur Folge. Mit immer größerer Anstrengung nur war er imstande, sich zu bewegen. Von 1846 zu 1847 ging er fast gar nicht mehr aus, da er keine Treppe steigen konnte, ohne es mit den ärgsten Beklemmungen zu büßen. Fortan erhielt ihn nur die sorglichste Vorsicht und Pflege noch am Leben.

Gegen das Frühjahr 1847 verschlimmerte sich sein Zustand von Tag zu Tag, und er verfiel in eine Krankheit, von der man kaum glaubte, daß er sie überstehen werde. Noch einmal ward er gerettet; doch lebte er, durch ein ihn vernichtendes Ereignis im Innersten getroffen, nur noch mit dem Tod im Herzen weiter. Nicht lange überlebte er den in diese Zeit fallenden Bruch seiner Beziehungen zu George Sand.

Frau von Staël, die edle, gemüt- und geistvolle Frau, die nur den Fehler hatte, die Grazie ihrer Empfindung häufig durch die Schwerfälligkeit ihres Ausdrucks zu beeinträchtigen, äußerte einmal, als sie über der Lebhaftigkeit ihres Empfindens ihre Genfer Steifheit und Feierlichkeit vergaß: „In der Liebe gibt es nur Anfänge!“ — ein Ausspruch, in dem sich bittere Erfahrung über die Unzulänglichkeit des menschlichen Herzens, den Träumen der Einbildungskraft zu entsprechen, Luft machte.

Zwischen dem polnischen Künstler und der französischen Dichterin hatten sich die „Anfänge“, von denen Frau von Staël sprach, längst erschöpft. Sie hatten sich, bei dem einen kraft der Achtung für das einst in goldnem Glanze strahlende Ideal, bei der andern vermöge einer falschen Scham, welche Beständigkeit ohne Treue bewahren zu können meinte, selbst überlebt. Genug, es kam der Moment, wo das unnatürliche Verhältnis, dessen Lebenskraft kein künstliches Mittel mehr aufzufrischen vermochte, dem Künstler

Digitized by Google

die Grenze dessen zu überschreiten schien, was er in Rücksicht auf seine Ehre unbemerkt lassen durfte. Niemand wußte, was den Anlaß oder Vorwand zu dem plötzlichen Bruche gegeben hatte; man sah nur Chopin, nachdem er gegen die Heirat der Tochter des Hauses heftigen Einspruch getan, Nohant ungestüm verlassen, um nie mehr dahin zurückzukehren.

Dessenungeachtet sprach er häufig und beharrlich von Frau Sand, ohne Bitterkeit und ohne Vorwürfe. Er erzählte nicht von ihr, er rief sie gleichsam zurück. Unaufhörlich erwähnte er, was sie tat, wie sie es tat, was sie gesagt hatte, was sie zu wiederholen pflegte. Die Tränen traten ihm oftmals in die Augen, wenn er ihrer gedachte, die er verlassen mußte, und von der er sich doch nicht trennen konnte.

Trotz der Ausflüchte, die seine Freunde anwandten, um den aufregenden Gegenstand seinem Gedächtnis fernzuhalten, kam er doch immer wieder darauf zurück, als wolle er sein Leben durch die gleichen Gefühle zerstören, die es einst neu belebt hatten. Mit einer Art bittersüßer Selbstpein gab er sich der Erinnerung an vergangene Zeiten hin, ob sie jetzt auch ihres Glanzes beraubt waren. Es war ihm ein letzter Genuß, seine nahe Auflösung zu fühlen, während er die Vereitelung seiner letzten Hoffnungen betrachtete. Vergebens suchte man seine Gedanken von der geliebten Frau abzulenken. Immer und immer wieder sprach er von ihr; und wenn auch seine Lippen sie nicht nannten, waren seine Träume nicht bei ihr? Es schien, als schlürfe er das Gift mit gierigen Zügen, um es um so kürzer einatmen zu müssen.

Chopin fühlte es und sprach es oftmals aus, daß mit diesem Liebesband zugleich der schwache Faden seines Lebens zerriß. Während seiner Krankheit im Jahre 1847 verzweifelte man mehrere Tage an seinem Wiederaufkommen. Gutmann, einer seiner hervorragendsten Schüler und der vertrauteste Freund seiner letzten Lebensjahre, überschüttete ihn mit Beweisen seiner Anhänglichkeit; seine Fürsorge und Aufmerksamkeit waren unvergleichlich. „Ist Gutmann auch nicht zu ermüdet?“ fragte Chopin mit dem ihm eigenen Zartgefühl die Fürstin Marcelline Czartoryska, die ihn täglich besuchte und mehr als einmal fürchtete, ihn am nächsten

Digitized by Google

Morgen nicht mehr lebend zu finden. Er zog seine Gegenwart jeder anderen vor; aber so sehr ihm davor bangte, ihn zu verlieren, lieber wollte er ihn entbehren, als seine Kräfte mißbrauchen. Äußerst langsam nur schritt Chopins Genesung vor, und nur einem schwachen Hauch glich sein Lebensodem. Bis zur Unkenntlichkeit fast hatte sich sein Aussehen zu jener Zeit verwandelt. Der darauffolgende Sommer brachte ihm die scheinbare Besserung, die die schöne Jahreszeit den Dahinsterbenden häufig gewährt. Um nicht nach Nohant zu gehen oder, dafern er sich einen anderen Aufenthalt wählte, nicht die greifbare Gewißheit vor Augen zu haben, daß Nohant ihm kraft seines eigenen unerbittlichen Entschlusses verschlossen sei, wollte er Paris nicht verlassen. So beraubte er sich selbst der wohltätigen Wirkung der Landluft.

Der Winter von 1847 zu 1848 war eine fortwährende traurige Wechselfolge von kurzer Besserung und erneuten Rückfällen. Gleichwohl beschloß er, im Frühjahr seinen alten Plan: eine Reise nach London, zur Ausführung zu bringen. Unter den Nebeln des nordischen Klimas hoffte er Befreiung von den ihn ohne Unterlaß umdrängenden Erinnerungen an den sonnigen Süden zu finden. Als die Februar-Revolution ausbrach, war er noch bettlägerig; doch schien er sich gewaltsam für die Tagesereignisse interessieren zu wollen und sprach mehr als gewöhnlich über dieselben. In Wahrheit jedoch behauptete nur die Kunst noch ihre unumschränkte Macht über ihn. In den immer kargeren Augenblicken, wo es ihm noch möglich war, sich mit ihr zu beschäftigen, erfüllte die Musik sein ganzes Wesen so völlig, wie einst, da er noch voll Leben und Hoffnung war. Sein intimster, treuester Gesellschafter blieb Gutmann, dessen sorglicher Pflege er sich bis an sein Ende am liebsten überließ.

Im Monat April hatte sich sein Befinden so weit gebessert, daß er ernstlich den Gedanken faßte, die beabsichtigte Reise zu unternehmen, um das Land kennen zu lernen, das er einstmals zu besuchen gedachte, als noch Jugend und Leben ihm ihr lächelndes Angesicht zeigten. Bevor er Paris verließ, gab er noch ein Konzert bei Pleyel, einem seiner ältesten und liebsten Freunde, der gegenwärtig durch den Eifer, mit dem er die Ausführung eines Grab-

Digitized by Google

denkmals für Chopin betreibt, seinem Gedächtnis eine pietätvolle Huldigung darbringt. In diesem Konzert hörte ihn sein ebenso gewähltes als treu ergebenes Publikum zum letzten Male. Fast ohne das Echo seiner letzten Töne abzuwarten, reiste er darauf schleunigst nach England ab. Es war, als wolle er sich nicht durch den Gedanken an ein letztes Lebewohl weich machen lassen oder dem, was er verließ, durch unnütze Schmerzen nur noch fester verbinden.

In London hatten sich seine Werke bereits einen verständnisvollen Kreis gewonnen. Sie waren dort allgemein bekannt und bewundert[1]. Er verließ Frankreich in einer Geistesverfassung, die

---

[1] Seit mehreren Jahren schon waren Chopins Kompositionen in England sehr verbreitet und beliebt. Die besten Virtuosen brachten sie häufig zur Aufführung. In einer zu dieser Zeit unter dem Titel: »An Essay on the works of F. Chopin« bei Wessel und Stappleton in London erschienenen Broschüre finden wir einige treffende Urteile. Das Motto der kleinen Schrift ist sinnreich gewählt; denn auf niemand besser als auf Chopin lassen sich Shelleys Verse aus Peter Bell III. anwenden:

> He was a mighty poet and
> A subtle-souled psychologist.
> [Er war ein großer Dichter
> Und feiner Seelenkenner.]

Mit Begeisterung spricht der Verfasser der Broschüre von diesem „durch keine Konventionalitäten gehemmten, durch keine Pedanterie gefesselten, originellen Genius"; von den „Ergüssen einer der Welt abgekehrten, schwermutsvollen Seele, von den musikalischen Tränenfluten und Sonnenstrahlen, der unvergleichlichen Verkörperung flüchtiger Gedanken, der minutiösen Zartheit", die den kleinsten Skizzen Chopins so großen Wert geben. „Eins", sagt er, „ist gewiß. Um Chopins ‚Präludien' und ‚Etüden' mit der erforderlichen Empfindung und in der richtigen technischen Ausführung wiederzugeben, ist ein vollendeter Pianist vonnöten. Um sie aber völlig zu verstehen und ihren zahllosen, überaus beredten Ausdrucksfeinheiten Leben und Sprache zu verleihen, bedarf es eines Pianisten, der in nicht geringerem Maße zugleich Dichter, Denker und Musiker ist. Gemeinplätze sind in den Werken Chopins instinktiv vermieden. Vergebens würde man ein langweiliges Thema oder eine verbrauchte Sequenz, eine veraltete Kadenz oder Fortschreitung, eine gewöhnliche Melodiephrase oder Passage, eine magere Harmonie oder eine kontrapunktische Ungeschicklichkeit in der Reihe derselben suchen, deren charakteristische Kennzeichen eine ebenso ungewöhnliche als edle Empfindung, eine so originelle wie glückliche Behandlung und eine in ihrer Neuheit und

Digitized by Google

man in England als low spirits bezeichnet. Das zeitweise Interesse an den politischen Umwandlungen, das er sich abgezwungen hatte, war gänzlich geschwunden. Er war schweigsamer denn jemals geworden; entschlüpften ihm aber ein paar Worte, so war es ein Ausruf der Klage. Bei seiner Abreise nahm seine Liebe für die wenigen Freunde, mit denen er noch verkehrte, den rührenden Ausdruck an, der sich mit dem Vorgefühl des letzten Abschiedes verbindet. Allem übrigen gegenüber zeigte er sich immer gleichgültiger.

In London angekommen, wurde er mit einer Begeisterung empfangen, die ihn elektrisierte und eine Zeitlang über seine Schwermut Herr werden ließ. Man begann fast zu hoffen, seine Mutlosigkeit könne sich heben. Er selbst glaubte vielleicht oder stellte sich doch, als ob er es glaube, daß er sie zu überwinden vermöge, wenn er alles, was hinter ihm lag, selbst seine alten Gewohnheiten, vergäße und die ärztlichen Vorschriften und Vorsichtsmaßregeln, die ihn an seinen krankhaften Zustand erinnerten, vernachlässige. Zweimal spielte er öffentlich und mehrmals in Privat-Soireen. Bei der Herzogin von Sutherland ward er der Königin vorgestellt, und um so eifriger begehrte man fortan in den erlesensten Kreisen den Vorzug seiner Gegenwart. Er ging viel in Gesellschaft, begab sich spät zur Ruhe und setzte sich ohne Rücksicht auf seine Gesundheit allen Anstrengungen aus. Suchte er auf diese Weise unbemerkt sein Ende herbeizuführen? Wollte er sterben, ohne durch seinen Tod ein anderes Herz mit Vorwürfen zu erfüllen?

Auch nach Edinburg reiste er noch, dessen Klima sich ihm als besonders nachteilig erwies. Bei der Rückkehr von Schottland

---

Frische zugleich kraftvolle und wirksame Melodik und Harmonik sind. Wir sehen uns in Chopins Werken ein Zauberreich erschlossen, das bisher noch keines Menschen Fuß, außer dem großen Komponisten selber, betreten. Gläubige Hingebung, der ernste Wille, sie zu verstehen und zu würdigen, sind unbedingt erforderlich, um dieser Musik Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. . . . Seinen Polonaisen und Mazurken gab Chopin die charakteristischen Züge, welche die Nationalmusik seines Vaterlandes von der aller anderen Länder merklich unterscheidet: jene seltsame Idiosynkrasie, jene phantastische Wildheit, jene anziehende Mischung von Schmerz und Lust, die der Musik der nordischen Volksstämme, deren Sprache sich in Konsonantenverbindungen gefällt, ihr Gepräge geben."

Digitized by Google

fühlte er sich sehr geschwächt. Die Ärzte rieten ihm, England so bald als möglich zu verlassen; doch verzögerte er seine Abreise noch längere Zeit. Er spielte noch in einem zum Besten der Polen veranstalteten Konzert, und dies war das letzte Liebeszeichen, das er seinem Vaterland sandte. Mit Ehren- und Beifallsbezeigungen umringten ihn seine Landsleute. Er sagte ihnen allen Lebewohl; aber sie glaubten noch nicht, daß es ein ewiges sein sollte.

Welche Gedanken ihn wohl geleiten mochten, als er wieder übers Meer dahin, nach Paris zurückfuhr, das jetzt so wenig mehr dem Paris glich, das er vor siebzehn Jahren gefunden hatte, ohne es zu suchen? . . .

Bei der Rückkehr harrte seiner eine traurige Überraschung. Dr. Molin, dessen geschickter Behandlung er nicht nur seine Rettung im Winter 1847, sondern die Erhaltung seines Lebens seit einer Reihe von Jahren allein zu danken glaubte, starb plötzlich. Tief schmerzlich ward Chopin von diesem Verlust berührt, und eine Entmutigung überkam ihn schließlich, die bei dem Einfluß, den die Gemütsstimmung auf das Fortschreiten dieser Krankheit übt, um so gefährlicher wirkte. Er behauptete, daß er zu keinem anderen Arzt wieder Vertrauen fassen und keiner ihm Molin ersetzen könne. Fortwährend wechselte er von nun an seine Ärzte, mit jedem unzufrieden und auf keines Wissenschaft mehr bauend. Ein Zustand vollkommener Erschlaffung bemächtigte sich seiner. Es war, als sähe er nun sein Ziel erreicht; als habe er auch die letzten Lebenskräfte erschöpft, da kein Band, das stärker als das Leben war, keine Liebe, die den Tod besiegte, gegen diese bittere Apathie mehr ankämpfte.

Seit dem Winter 1848 war Chopin nicht mehr fähig, anhaltend zu arbeiten. Er legte wohl von Zeit zu Zeit an einige Skizzen die nachbessernde Hand, doch gelang es ihm nicht, seine Gedanken zu sammeln. Damit sie nicht in verstümmelter oder unfertiger Gestalt als seiner unwürdige nachgelassene Werke an die Öffentlichkeit gelangten, ließ die Sorge um seinen Ruhm ihn das Verbrennungsurteil über sie sprechen. Nur ein letztes Nocturne und ein ganz kurzer Walzer wurden als vollendete Manuskripte von ihm hinterlassen.

Digitized by Google

In letzter Zeit beschäftigte ihn der Plan, eine Klavierschule zu schreiben, in der er seine Gedanken über die Theorie und Technik seiner Kunst, das Ergebnis seiner langjährigen Arbeiten, seiner glücklichen Neuerungen und Erfahrungen niederzulegen gedachte. Die Aufgabe war ernst und erforderte doppelte Anstrengung, selbst für einen so emsigen Arbeiter als Chopin. Wollte er, als er sich diesem trockneren Gebiet zuwandte, vielleicht selbst den Aufregungen der Kunst entfliehen, die so mannigfaltig sind wie die Gefühle und Dramen des Herzens, die sich in ihnen spiegeln? Nur noch eine gleichförmige, ihn abziehende Beschäftigung suchte er und verlangte von ihr nichts weiter, als was Manfred von den Kräften der Magie vergebens begehrte: „Vergessen!“ — jenes Vergessen, das weder Zerstreuung noch Betäubung zu gewähren vermögen, welche vielmehr, was sie dem Schmerz an Zeit rauben, arglistig durch Intensität zu ersetzen scheinen. In der täglichen Arbeit, die „der Seele Sturm beschwört“, indem sie das Gedächtnis zwar nicht vernichtet, aber doch einschläfert, wollte er Vergessenheit suchen. Suchte doch auch Schiller, der wie Chopin trostloser Schwermut und einem vorzeitigen Tod zur Beute ward, Beruhigung in der Arbeit, die er, als letzte Zuflucht in der Bitternis des Lebens, am Ende seiner Dichtung „Die Ideale“ anruft:

„Beschäftigung, die nie ermattet,
Die langsam schafft, doch nie zerstört,
Die zu dem Bau der Ewigkeiten
Zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht,
Doch von der großen Schuld der Zeiten
Minuten, Tage, Jahre streicht.“

Zur Ausführung seines Planes reichten gleichwohl Chopins Kräfte nicht mehr aus: die Beschäftigung war ihm zu abstrakt, zu ermüdend. Er gestaltete im Geiste die Hauptzüge des Ganzen, sprach auch zu wiederholten Malen davon; doch die Verwirklichung seines Gedankens wurde ihm unmöglich. Wenige Seiten nur wurden niedergeschrieben, um das Vernichtungsschicksal der übrigen Skizzen zu teilen.

Endlich verschlimmerte sich das Übel so sichtlich, daß seinen Freunden alle Hoffnung zu schwinden begann. Er vermochte das

Digitized by Google

Bett nicht mehr zu verlassen und sprach fast gar nicht mehr. Seine Schwester, die auf Kunde dessen von Warschau herbeigeeilt war, wich nicht mehr von seinem Krankenlager. Er gewahrte die Angst, die schmerzlichen Befürchtungen um ihn her, ohne den Eindruck, den sie ihm selbst erregten, zu verraten. Mit männlicher Ruhe und Ergebung unterhielt er sich von seinem Ende, indes er vor allen und vielleicht vor sich selber zu verbergen trachtete, daß er dasselbe selbst herbeigeführt oder doch beschleunigt hatte. Auch traf er noch immer Veranstaltungen für die Zukunft. Wie er von je gern öfters die Wohnung wechselte, so wählte er auch jetzt wieder eine andere, um, wie er sagte, den Unbequemlichkeiten der gegenwärtigen zu entgehen. Er ordnete ihre neue Möblierung an und beschäftigte sich auf das eingehendste mit der betreffenden Einrichtung. Obwohl er schwer krank war und sich sicherlich keiner Täuschung über seinen Zustand hingab, bestand er doch darauf, die getroffenen Veranstaltungen nicht abzubestellen. In der Tat begann man bereits mehrere Gegenstände zu räumen, ja es fügte sich, daß man selbst an seinem Todestage verschiedene Möbel nach den Zimmern schaffte, die er nicht mehr beziehen sollte.

Fürchtete er, daß der Tod sein Versprechen nicht halten, daß, nachdem ihn seine Hand berührt hatte, er ihn noch einmal auf der Erde zurücklassen und das Leben ihm noch grausamer erscheinen würde, wenn er es wieder aufnehmen müsse, nun alle ihn demselben verknüpfenden Fäden zerrissen waren? Empfand er jene doppelte Einwirkung, welche manche höhergeartete Naturen am Vorabend von Ereignissen fühlten, die über ihr Los entschieden: jenen Widerspruch zwischen dem Herzen, das das Geheimnis der Zukunft ahnt, und dem Verstand, der es nicht vorauszusehen wagt, so daß Worte und Handlungen einander Lügen zu strafen scheinen, während sie doch der gleichen Überzeugung entspringen? Wir glauben vielmehr, daß, nachdem er sich von dem unwiderstehlichen Wunsch, dies Leben zu verlassen, überwältigen ließ, nachdem er in England alles getan hatte, um seine letzten Tage abzukürzen, er nun alles fernhalten wollte, was diese seine Schwäche verraten konnte, die seine eigene Lebensanschauung an jedem anderen als romantisch, theatralisch, lächerlich verurteilt haben würde.

Digitized by Google

Er wäre errötet, wie einer der ihm verhaßten Melodramenhelden, wie ein Bocage auf der Bühne[1] oder eine der ihm so verächtlichen Romanfiguren zu handeln. Konnte er nun trotz alledem der verführerischen Lockung des Todes, dem letzten Rausch der durch den bittern Trank der Verzweiflung Vergifteten nicht widerstehen, so suchte er doch sorgsam eine Schwäche zu verhehlen, die allen gemeinsam ist, denen Frauenhand eine Wunde schlug, von der man nur sterbend genest.

In Abwesenheit eines polnischen Geistlichen, der früher Chopins Beichtvater gewesen, sprach Abbé Alexander Jelowicki, einer der angesehensten Emigranten, auf die Nachricht seiner schweren Erkrankung bei ihm vor, obgleich ihre Beziehungen sich während der letzten Jahre gelockert hatten. Durch die Umgebung des Kranken dreimal zurückgewiesen, kannte er denselben doch zu gut, um sich abschrecken zu lassen und nicht sicher zu sein, daß er ihn, sobald er von seiner Nähe wisse, vorlassen werde. Er wurde in der Tat, nachdem er Mittel und Wege gefunden, ihn von seiner Gegenwart zu unterrichten, unverzüglich angenommen. Zuerst war im Empfang des armen sterbenden, des Lebensodems wie des Lebensmutes beraubten Freundes eine gewisse Kühle, oder vielmehr eine aus innerer Erregung hervorgehende Verlegenheit bemerkbar, wie man sie immer empfindet, wenn man, sich ehedem zu Gott bekennend, sich ihm entfremdete und nun mit einem seiner Diener in Berührung kommt, dessen Anblick schon uns an seine väterliche Liebe und an unser undankbares Vergessen mahnt.

Tags darauf kam Abbé Jelowicki wieder und so alle Tage zur selben Stunde; er tat, als sei nie irgend welche Unterbrechung in ihren Beziehungen eingetreten. In polnischer Sprache unterhielt er sich mit ihm, als hätten sie sich tags zuvor gesehen, als wäre nichts in der Zwischenzeit vorgefallen, als lebten sie in Warschau statt in Paris. Er erzählte ihm von all den kleinen Begebenheiten im Kreise der emigrierten Geistlichen, von den neuen Religionsverfolgungen in Polen, von den ihrem Kultus entzogenen Kirchen.

[1] Bocage, einer der hervorragendsten Schauspieler aus der Zeit von Mme Dorval, war einer der berühmtesten Repräsentanten der ausschweifenden Romantik und als solcher eine Zeitlang in Nohant sehr gern gesehen.

Digitized by Google

Es läßt sich denken, wie sehr sich diese Erzählungen ausdehnen ließen.

Täglich wurden die Besuche des Pater Jelowicki dem armen an das Lager gebannten Kranken interessanter. Sie versetzten ihn auf die natürlichste Weise, ohne Anstrengung und Erschütterung, in seine heimatliche Atmosphäre. Sie verknüpften ihm Gegenwart und Vergangenheit und führten ihn gewissermaßen in sein Vaterland, sein geliebtes Polen, zurück, das er trauriger denn jemals wiedersah. Eines Tages teilte Chopin seinem Freunde ohne Umschweif mit, daß er seit langer Zeit nicht gebeichtet habe und es zu tun wünsche. Es geschah auch sofort, da Beichtiger und Beichtkind, ohne sich darüber zu äußern, schon längst auf diesen großen und feierlichen Augenblick vorbereitet waren.

Kaum hatte der Priester das letzte Wort der Absolution gesprochen, als Chopin, wie befreit, tief aufseufzend und zugleich lächelnd, ihn nach polnischer Art mit beiden Armen umschlang und ausrief: „Dank, Dank, mein Lieber! Dank Ihnen werde ich nicht wie ein Schwein sterben (iak swinia)!" Wir erfuhren die genaueren Umstände durch den Abbé Jelowicki selbst, der sie später auch in einem seiner »Lettres spirituelles« veröffentlichte. Er sagte uns, wie tief ihn der Gebrauch dieses gemein energischen Ausdrucks im Munde eines Mannes erschüttert habe, der durch die Gewähltheit und Eleganz seiner Redeweise bekannt war. Mit diesem auf seinen Lippen so seltsam klingenden Wort schien er seine Seele von dem ganzen, unermeßlichen Ekel zu entlasten, der sie erfüllte.

Von Woche zu Woche, von Tag zu Tag lagerten sich die Schatten des Todes dichter über ihm. Die Krankheit näherte sich ihrem Ende. Immer heftiger wurden die Leiden, immer häufiger die Krisen, die einen letzten Kampf in nahe Aussicht stellten. Sobald sie ihm Ruhe ließen, fand Chopin seine Geistesgegenwart und Willenskraft wieder. Die Klarheit des Bewußtseins und der Gedanken verließ ihn nicht bis zuletzt. Die Wünsche, die er in schmerzensfreieren Augenblicken aussprach, bezeugen den ruhigen Ernst, mit dem er dem Tod ins Angesicht schaute. Zur Seite Bellinis, mit dem er, während dessen Pariser Aufenthaltes, in intimem Ver-

Digitized by Google

kehr gestanden, begehrte er zur Ruhe bestattet zu werden. Bellinis Grab ist auf dem Friedhof Père-Lachaise neben dem Cherubinis gelegen; der Wunsch aber, diesen letzteren, von früh an von ihm bewunderten großen Meister kennen zu lernen, war einer der Beweggründe, die Chopin, als er 1831 Wien verließ, um sich nach London zu begeben, bestimmten, über Paris zu reisen, wo ihn sein Schicksal, ohne daß er es ahnte, festhielt. Nun ruht er zwischen Bellini[1] und Cherubini, jenen beiden so verschieden gearteten Tongenien, denen Chopin sich doch gleicherweise näherte, indem er die Gelehrsamkeit des einen nicht minder schätzte, als er sich dem natürlich fortreißenden Zug und Feuer des anderen zuneigte. Ihn verlangte, das poetisch Duftige des eigenen spontanen Empfindens in großer, erhabener Weise den Verdiensten der vollendeten Meister: dem melodischen Gefühl des Autors der „Norma", wie der harmonischen Bedeutung des gelehrten Greises, der „Medea" schuf, zu vereinen.

Mit der ihm bis zuletzt eigenen Zurückhaltung wünschte er keinen seiner Freunde zum letzten Male zu sehen; aber er bezeigte denen, die ihn besuchten, seine Dankbarkeit in der ergreifendsten Weise. Die ersten Tage des Oktober ließen keine Hoffnung übrig. Der verhängnisvolle Augenblick nahte; der nächste Tag, die nächste Stunde schon konnte ihn bringen. Chopins Schwester und Gutmann standen dem Kranken beharrlich bei und wichen keinen Moment mehr von seiner Seite. Die Gräfin Delphine Potocka, die von Paris abwesend war, kehrte auf die Nachricht von der drohenden Gefahr sofort zurück. Wer an das Sterbebett trat, konnte sich von dem Anblick dieser schönen, in der Weihe des Augenblicks doppelt großen Seele nicht trennen.

Welche heftige oder frivole Leidenschaften auch das Menschenherz erregen, welche Stärke oder Gleichgültigkeit es auch angesichts plötzlicher Zufälle, die als die ergreifendsten erscheinen müßten, entfalte, im Anblick eines langsam herannahenden Todes liegt

[1] Bellinis Asche wurde 1876 nach seinem Geburtsort Catania überführt und im Dom daselbst beigesetzt. Chopins Herz wurde am 6. März 1880 dem ihm in der Heiligengeist-Kirche zu Warschau errichteten, kurz zuvor, an seinem Geburtstag, dem 22. Februar, eingeweihten Denkmal eingefügt. [A. d. Ü.]

Digitized by Google

eine imposante Majestät, die selbst die zu solch heiliger Andacht am wenigsten gestimmten Gemüter rührt und erhebt. Der allmähliche Heimgang eines der Unsrigen in das unbekannte Jenseits, der geheimnisvolle Ernst seiner Ahnungen und Offenbarungen, seiner Rückschau auf sein Denken und Tun auf der schmalen Schwelle, die Vergangenheit und Zukunft, Zeit und Ewigkeit trennt, bewegt uns tiefer als irgend etwas auf dieser Welt. Die Katastrophen, die Abgründe, welche die Erde unter unseren Füßen öffnet, die Feuersbrünste, die ganze Städte mit ihrem Flammenband umschlingen, die elementaren Gewalten, denen das dem Sturm zum Spielzeug dienende zerbrechliche Schiff unterliegt, das Blut, das Armeen auf dem dampfenden Schlachtfeld vergießen, das schreckliche Beinhaus selbst, in das eine ansteckende Krankheit die Wohnungen der Menschen verwandelt: alles das entfernt uns weniger von allen den unwürdigen irdischen Banden, „die vergehen, schwinden und brechen“[1], als der Anblick einer klar bewußten Seele, die schweigend die vielgestaltigen Bilder der Zeit und die stumme Pforte der Ewigkeit überschaut. Der Mut, die Ergebung und Erhebung, die sie mit der unserem Wesen so widerstrebenden unvermeidlichen Auflösung vertraut machen, üben auf die Umstehenden eine tiefere Wirkung als das plötzlichste, gewaltsamste Ende, dem dieser Ausdruck des Schmerzes und der stillen Sammlung fehlt.

In dem Salon neben Chopins Schlafgemach waren fortwährend mehrere seiner Freunde versammelt; sie kamen abwechselnd, um, nachdem seine Sprache schon fast erloschen, einen Blick, einen stummen Gruß noch von ihm zu empfangen. Die unermüdlichste unter ihnen war die Fürstin Marcelline Czartoryska, die, als die Lieblingsschülerin des Tondichters und Vertraute seiner Kunstgeheimnisse, täglich einige Stunden bei dem Sterbenden zubrachte. In seiner letzten Stunde verließ sie ihn erst, nachdem sie lange an der Seite dessen gebetet hatte, der nun aus dieser Welt der Täuschungen und Schmerzen in eine Welt des Lichtes und der Seligkeit entfloh.

---

[1] »Qui passent, qui lassent, qui cassent.«

Digitized by Google

Sonntag, den 15. Oktober hatte er schmerzvollere und andauerndere Zufälle denn je zuvor zu erdulden. Er ertrug sie mit Geduld und großer Seelenstärke. Die anwesende Gräfin Delphine Potocka war tief ergriffen, ihre Tränen strömten. Er sah sie am Fuß seines Lagers stehen. Groß, schlank, weiß gekleidet, den schönsten Engelsgestalten gleichend, die je ein frommer Maler ersann, durfte er sie wohl für eine himmlische Erscheinung halten. Als ihm die Schmerzen einen Augenblick der Ruhe gönnten, bat er sie zu singen. Man glaubte anfangs, er phantasiere; aber er wiederholte seine Bitte dringlicher. Wer hätte gewagt, sich ihm zu widersetzen? Das im Salon stehende Klavier wurde an die Tür seines Schlafzimmers gerollt, und die Gräfin sang mit schluchzender Stimme. Tränen überfluteten ihre Wangen, und niemals sicherlich hörte man diese vielbewunderte Stimme voll pathetischeren Ausdruckes singen.

Chopin schien weniger zu leiden, während er ihr lauschte. Sie sang die berühmte Hymne an die Jungfrau, die Stradella das Leben gerettet haben soll. „Wie schön das ist! Mein Gott, wie schön das ist!“ sagte er. „Noch einmal . . . noch einmal!“ Obwohl von Rührung überwältigt, hatte die Gräfin dennoch die Kraft, dem letzten Wunsch ihres Freundes zu willfahren. Sie setzte sich noch einmal an das Klavier und sang einen Psalm von Marcello. Chopin befand sich indessen schlechter. Alle wurden von Schreck ergriffen und warfen sich, einer unwillkürlichen Regung folgend, auf die Knie. Niemand wagte zu sprechen; man vernahm nur die Stimme der Gräfin, die wie eine himmlische Melodie über dem Seufzen und Schluchzen schwebte, das ihre düstere Begleitung bildete. Und die Nacht brach herein, und ein Halbdunkel breitete seine geheimnisvollen Schatten über dieses traurige Bild. Chopins Schwester kniete, in Gebet und Tränen versunken, an seinem Bett; sie verließ diese Stellung kaum mehr, so lange ihr geliebter Bruder lebte . . .

Während der Nacht verschlimmerte sich der Zustand des Kranken; am Montag früh aber befand er sich etwas besser. Als ob er im voraus den günstigsten Augenblick erkannt hätte, verlangte er ungesäumt nach Empfang der Sterbesakramente. In Abwesenheit des priesterlichen Freundes, der ihm seit ihrer gemeinsamen

Digitized by Google

Verbannung verbunden war, wurde natürlich Abbé Jelowicki gerufen. Mit tiefer Andacht empfing er das heilige Abendmahl und die letzte Ölung in Gegenwart aller seiner Freunde. Dann winkte er einen nach dem andern derselben an sein Bett, um einem jeden ein letztes Lebewohl zu sagen und Gottes Segen auf seine Wünsche und Hoffnungen herabzuflehen. Alle senkten die Knie und neigten das Haupt mit tränenfeuchtem Auge, die Herzen schmerzgepreßt und doch erhoben.

Immer peinvoller traten die Beklemmungen auf und währten den ganzen Tag über. In der Nacht vom Montag zum Dienstag sprach er kein Wort mehr, auch schien er die ihn umgebenden Personen nicht mehr zu erkennen. Erst gegen elf Uhr abends fühlte er zum letzten Mal ein wenig Erleichterung. Abbé Jelowicki hatte ihn nicht verlassen. Kaum war Chopin der Sprache wieder mächtig, so wünschte er mit ihm die Litaneien und Sterbegebete herzusagen. Er tat dies in lateinischer Sprache, mit vollkommen vernehmlicher Stimme. Dann ließ er sein Haupt auf der Schulter Gutmanns ruhen, der ihm im ganzen Verlauf der Krankheit seine Tage und Nächte gewidmet hatte.

Eine krampfhafte Schlafsucht währte bis zum 17. Oktober. Gegen zwei Uhr begann der Todeskampf; kalter Schweiß entströmte seiner Stirn. Nach kurzem Schlummer fragte er mit kaum hörbarer Stimme: „Wer ist bei mir?“ Darauf neigte er sein Haupt, um Gutmanns Hand, die es gestützt hatte, zu küssen, und hauchte mit diesem letzten Beweis von Freundschaft und Dankbarkeit seine Seele aus. Wie sein Leben Liebe gewesen, so war es auch sein Sterben!

Als die Türen des Salons geöffnet wurden, drängten sich alle um die entseelte Hülle, und lange Zeit flossen die Tränen, die man über ihn weinte.

Da seine Liebe zu den Blumen allgemein bekannt war, wurden dieselben am anderen Tag in solcher Fülle herbeigebracht, daß das Bett, auf dem er lag, und das ganze Zimmer unter der bunten Blütenpracht verschwanden. In einem Garten schien er zu ruhen. Sein Antlitz hatte eine ungewohnte Jugend, Reinheit, Ruhe zurückgewonnen; seine durch langes Leiden entstellte jugend-

Digitized by Google

liche Schönheit trat wieder hervor. Der Bildhauer Clésinger hielt diese Züge, denen der Tod ihre ursprüngliche Anmut wiedergegeben, in einer Skizze fest, die später modelliert und für Chopins Grab in Marmor ausgeführt wurde.

In seiner hohen Verehrung für Mozarts Genius hatte der Verblichene die Aufführung seines Requiems bei seiner Bestattung erbeten. Sein Wunsch ward erfüllt. Die Leichenfeier fand in der Kirche la Madeleine am 30. Oktober 1849 statt, da sie, um eine des Meisters wie des Jüngers würdige Aufführung des großen Werkes zu veranstalten, bis zu diesem Tag verschoben worden war. Die ersten Pariser Künstler verlangten an derselben teilzunehmen. Mit dem Trauermarsch des Verklärten, der von Reber zu diesem Zweck instrumentiert worden war, ward die Feier eröffnet. So geleitete die Erinnerung an das Vaterland, die er demselben eingehaucht hatte, den edlen polnischen Sänger zu seiner letzten Ruhe. Zum Offertorium trug Lefebure-Vély Chopins bewundernswürdige Präludien in H- und E-Moll auf der Orgel vor. Die Solopartien im Requiem hatten sich die Damen Viardot und Castellan erbeten; Lablache, der im Jahre 1827 bei Beethovens Beerdigung das Tuba mirum desselben Werkes gesungen hatte, sang es auch diesmal wieder. Meyerbeer, der damals die Paukenpartie spielte, führte jetzt mit dem Fürsten Adam Czartoryski den Trauerzug. Die Zipfel des Bahrtuches trugen Fürst Alexander Czartoryski, der Maler Delacroix und die Musiker Franchomme und Gutmann.

So unzulänglich die vorliegenden Blätter auch erscheinen mögen, um unseren Wünschen entsprechend von Chopin zu reden, wir hoffen doch, daß der Reiz, den sein Name mit Recht ausübt, das ihnen Mangelnde ersetzen wird. Nur die Aufrichtigkeit des Schmerzes, der Hochachtung und Begeisterung, die wir für ihn empfinden, kann diesen dem Andenken seiner Werke und allem, was ihm teuer war, gewidmeten Zeilen eine überzeugende und sympathische Wirkung verleihen. Sollen wir nun, zur Einkehr in uns selber gedrängt, zu der jeder Todesfall uns veranlaßt, welcher uns eines Genossen unserer Jugend beraubt und die ersten vom vertrauenden Herzen geschlossenen, aber diese Jugend überlebenden

Digitized by Google

Bande zerreißt, noch einige Worte hinzufügen, so möchten wir dessen gedenken, daß wir im Laufe ein und desselben Jahres die beiden liebsten Freunde verloren, denen wir während unserer künstlerischen Wanderjahre begegneten.

Der eine fiel als Opfer des Bürgerkriegs! Als tapferer, aber unglücklicher Held erlag er einem grauenvollen Tod, dessen entsetzliche Qualen gleichwohl seinen heißen Mut, seine unerschrockene Kaltblütigkeit und ritterliche Kühnheit keinen Augenblick zu beugen vermochten. Als jugendlicher Fürst voll überschäumenden Lebens, von seltenem Verstand und außerordentlicher Tätigkeit, mit hervorragenden Gaben ausgestattet, hatte er durch seine unermüdliche Energie bereits alle Hindernisse besiegt, um sich einen Wirkungskreis zu schaffen, wo seine Fähigkeiten sich im Wortgefecht und Staatsgeschäft mit gleichem Erfolg entfalten konnten, wie er seinen glänzenden Waffentaten schon zuteil geworden war. — Der andere verzehrte sich langsam in seinen eigenen Flammengluten. Sein außerhalb der öffentlichen Ereignisse stehendes Leben war gleichsam ein körperloses Etwas, das sich uns nur durch die Spuren seiner uns hinterlassenen Tondichtungen offenbart. In fremdem Lande beschloß er seine Tage: ein Dichter mit schmerzenreicher, tief in sich verschlossener Seele.

Mit dem Tod des Fürsten Felix Lichnowsky ging uns das unmittelbare Interesse an der Bewegung der Parteien verloren, zu denen er in Beziehung stand. Chopins Tod hingegen beraubte uns eines verständnisvollen Freundes und Kunstgenossen. Die warme Sympathie für unsere Empfindung und Kunstanschauung, von der uns der überaus exklusive Künstler so viel unverkennbare Beweise gab, würde, wie sie unsere ersten Bestrebungen und Versuche ermutigte und kräftigte, uns auch in Zukunft manche herbe und ermüdende Erfahrung versüßt haben.

Da es uns beschieden ward, jene Freunde zu überleben drängte es uns wenigstens, Zeugnis abzulegen von dem Schmerz, der uns erfüllt, und dies Zeugnis als gebührende Huldigung am Grabe des edlen Meisters niederzulegen, der unter uns lebte und dahin ging. Heutigentages, wo die Musik zu solch allgemeiner und großartiger Entwickelung gelangt, scheint er uns in mancher Beziehung jenen

Digitized by Google

Malern des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts vergleichbar, die die Erzeugnisse ihres Genies auf den Raum eines Pergamentrandes beschränkten, aber in ihren Miniaturen Züge einer so glücklichen Eingebung entfalteten, daß sie, die byzantinische Steifheit zuerst durchbrechend, die Vorbilder hinterließen, die ein Francia, Perugino, Raphael später auf ihre Staffelei- und Wandgemälde übertrugen.

Es gab Völker, bei denen man, großen Männern und Taten zum Gedächtnis, Pyramiden aus Steinen errichtete, zu denen jeder Vorübergehende den seinen beitrug, so daß dieselben unmerkbar, als das namenlose und gemeinsame Werk aller, zu unerwarteter Höhe anwuchsen. Auch in unseren Tagen noch werden mittelst eines ähnlichen Verfahrens Denkmäler geschaffen; nur daß man sich, statt an Erbauung eines unförmigen Steinhaufens, vielmehr an Ausführung eines Kunstwerks beteiligt, das nicht allein das stumme Andenken, welches man ehren wollte, verewigen, sondern zugleich, mit Hilfe der Poesie des Meißels, die Empfindungen der Zeitgenossen in zukünftigen Geschlechtern wach erhalten soll. Die Subskriptionen, welche eröffnet werden, um Menschen, die ihrem Land und ihrer Zeit zum Ruhm gelebt, Statuen oder reiche Grabmäler zu widmen, erzielen ein solches Resultat.

Alsbald nach Chopins Hingang faßte Camillo Pleyel einen derartigen Plan und veranstaltete, um ihm auf dem Père-Lachaise ein Marmor-Monument von Clésinger ausführen zu lassen, eine Subskription, die, der Erwartung gemäß, binnen kurzem eine ansehnliche Summe ergab.

Wir unsererseits aber gedachten unserer langjährigen Freundschaft für Chopin und der außerordentlichen Bewunderung, die wir ihm seit seinem Erscheinen in der musikalischen Welt entgegengebracht; wir gedachten dessen, daß wir, Künstler wie er, ein häufiger, von ihm geliebter und bevorzugter Interpret seiner Schöpfungen waren; daß wir öfter als andere die Prinzipien seiner Methode aus seinem Munde vernommen und uns mit seinen Ansichten über die Kunst und seinen in ihr verlebendigten Empfindungen durch

die Assimilation, wie sie zwischen Schriftsteller und Übersetzer besteht, gewissermaßen identifiziert hatten. Darum fühlten wir uns verpflichtet, zu der ihm bereiteten Huldigung nicht nur einen rohen Stein als namenlose Spende beizutragen. Es dünkte uns, daß die Rücksicht der Freundschaft und Kollegialität ein besonderes Zeichen unserer Trauer und Bewunderung erheischte, ja wir glaubten, uns einer Versäumnis gegen uns selber schuldig zu machen, wollten wir auf die Ehre verzichten, unseren Namen seinem Grabstein als Trauerzeichen einzugraben, wie es denen gestattet ist, welche die Leere, die ein unersetzlicher Verlust in ihrem Herzen zurückließ, nie wieder ausgefüllt zu sehen hoffen! . . .

F. Liszt.

Digitized by Google

GESAMMELTE SCHRIFTEN

VON

FRANZ LISZT

VOLKSAUSGABE
IN VIER BÄNDEN

I. FRIEDRICH CHOPIN
II. RICHARD WAGNER

III. DIE ZIGEUNER UND IHRE MUSIK IN UNGARN
IV. AUSGEWÄHLTE SCHRIFTEN

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1910

Digitized by Google

GESAMMELTE SCHRIFTEN

VON

FRANZ LISZT

II.

RICHARD WAGNER

ÜBERSETZT VON

L. RAMANN

NEU DURCHGESEHENE AUSGABE

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1910

Digitized by Google

COPYRIGHT 1910 BY BREITKOPF & HARTEL · LEIPZIG

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

TANNHÄUSER
UND DER SÄNGERKRIEG AUF WARTBURG

o

GROSSE ROMANTISCHE OPER

VON

R. WAGNER

1849

Digitized by Google

I.

Es sind jetzt vier Jahre, daß R. Wagner, Kapellmeister des Königs von Sachsen, zum ersten Male seine Oper: „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg“ in Dresden zur Aufführung gebracht hat.

Das Genie dieses Komponisten, eines Meisters verschiedener Kunstarten, gestattete ihm, den Text seiner Opern selbst zu verfassen und so zugleich der Dichter seiner Musik und der Musiker seiner Dichtung zu sein — ein für die harmonische Einheit seiner dramatischen Konzeptionen höchst wichtiger Punkt. Ähnlich, wie man sich einst auf dem Gebiet der Malerei nicht mehr mit dem Ausdruck begnügte, welchen die Bilder der Meister der ältesten Schulen aussprachen, sondern Wahrheit der Zeichnung, Wahrheit des Kolorits und der Perspektive verlangte, so begehrt man von der Oper unserer Zeit ein vollkommenes Zusammenwirken ihrer möglichst vollkommenen Einzelteile — eine Forderung, welche vor allem die Aufmerksamkeit auf die Gestaltung des Textbuches lenkt.

Aber nicht nur dieses, nein, alle Einzelteile scheinen bei Wagner hervorragend und von neuer Behandlung. Wie der Text des „Tannhäuser“ mit tiefem poetischem Gefühle geschrieben ist und schon an und für sich ein ergreifendes Drama, voll der feinsten Stimmungs-Nuancen des Herzens und der Leidenschaft bildet, wie sein Plan originell und kühn erdacht, die Verse schön, oft sehr schön, voll von plötzlichem Aufblitzen erhabener und gewaltsamer Regungen sich zeigen, so ist die Musik ebenfalls in allem neu und verlangt besondere Beachtung. Auch erfordert die Aufführung dieses Werkes ein durch und durch geübtes Orchester, gute Sänger, gutgeübte Chöre und einen großen Aufwand szenischer Mittel, wobei jedoch zu

Digitized by Google

bemerken ist, daß man seine Erfordernisse übertrieben hat und sich darum mit Unrecht bis jetzt noch keine Bühne dazu verstand, die Oper zur Aufführung zu bringen. Die Schwierigkeiten, die sie darbietet, sind für Bühnen ersten Ranges leicht zu überwinden, was durch das erzielte Resultat des eben gemachten Versuches hinreichend bewiesen ist.

Es gibt eine kleine, wenig bevölkerte und wenig belebte deutsche Residenz, welche aber reiche Erinnerungen an große Geister, die hier lebten, an hervorragende ausgezeichnete Fürsten, die hier regierten, besitzt und diese Erinnerungen mit Pietät hegt und pflegt. Diese kleine Residenzstadt, in der man leicht das stets dem Schönen und Erhabenen gastfreundliche Weimar erkennen wird, war die erste, welche den Enthusiasmus Deutschlands für dieses schöne Werk inaugurierte. Hier wurde es zum ersten Male am Geburtstage Ihrer K.K. Hoheit der Frau Großherzogin Marie Paulowna[1] aufgeführt, den man dort alljährlich mit der aufrichtigsten Freude begeht. Diese Fürstin wird allgemein hoch verehrt, dank der vielen Wohltaten, die sie dem Lande angedeihen läßt, wie wegen ihrer hohen und zarten Würdigung alles dessen, was hervorragend ist, und der königlichen Aufnahme, die sie jeder Größe der Seele und des Verstandes angedeihen läßt.

Die Handlung des „Tannhäuser" spielt auf der Wartburg bei Eisenach, einer dem Gebiete des Großherzogs angehörenden und jetzt durch den Erb-Großherzog[2] mit dem vollkommensten Geschmacke restaurierten Burg. Diese Burg war im Mittelalter berühmt. Hier hatten die Landgrafen von Thüringen glänzenden Schutz den Sängern ihrer Zeit gewährt, hier herrschte einst die heilige Elisabeth, deren wunderkräftige Tugenden noch jüngst durch die dichterisch fromme Gelehrsamkeit Montalemberts in die Erinnerung der Gläubigen zurückgerufen worden sind.

An dem Abend, von dem wir reden, dem der Aufführung des „Tannhäuser" zu Ehren einer edlen Fürstin, wurde es allen in die

[1] Die russische Großfürstin, zu deren Empfang in Weimar 1803 Schiller die „Huldigung der Künste" dichtete. D. H.

[2] Der spätere Großherzog Karl Alexander. D. H.

Digitized by Google

Vergangenheit zurückblickenden Zuhörern klar, daß ihre Herrscher noch jetzt wie damals jener alten Tradition der Achtung und Liebe für Poesie und Kunst treu geblieben, wofür Dichter und Künstler ihnen den eigenen Ruhm als Huldigung darbringen. Die Erinnerung an Wieland, an Goethe, Schiller, Jean Paul, Hummel lenkte die Blicke des Auditoriums voll Dankbarkeit gegen die Loge, in der sich um die Frau Großherzogin Prinzen und Prinzessinnen scharten, welche das Genie zu würdigen verstehen und seinen freien Aufschwung begünstigen. Besonders ihre beiden Töchter, Prinzessinnen von Preußen, haben aus der heimischen Atmosphäre seit ihrer frühesten Jugend die sie auszeichnende edle Anmut geschöpft. Dichterische Weihe hat um die edle Stirn der Frau Prinzessin Wilhelm[1] einen strahlenden Kranz gewoben; denn ihr hoher Sinn bringt jedem edlen Streben Verständnis und Anerkennung entgegen.

Den Stoff der Oper „Tannhäuser" ergab eine der alten Landessagen Thüringens. Aus einzelnen Tatsachen, die der Verfasser aus verschiedenen Chroniken zusammengesucht und verbunden hat, wußte er eine Episode voll poetischer, phantastischer und dramatischer Elemente zu bilden. Im dreizehnten Jahrhundert hatte das noch nicht ganz verschwundene Heidentum seine Spuren in dem Aberglauben zurückgelassen, der den christlichen Kultus mit Erinnerungen an die griechische Mythologie vermengte und durch verwirrte Deutungen der Gelehrten hindurch selbst bis zum Volke gelangte. So geschah es, daß eine Göttin Holda, die einst die Schönheit versinnbildlicht und über den Frühling, über die Blumen und die Wonne der Natur geherrscht hatte, sich allmählich in der Phantasie des Volkes mit der hellenischen Venus verschmolz und zuletzt die Verlockungen sündhafter Lust und die Reize der sinnlichen Vergnügungen darstellte.

Diese mythische Person, Frau Venus genannt, hatte ihre Wohnsitze im Innern der Berge. Einer der berüchtigtsten befand sich im Hörselberge, in der Nähe der Wartburg. Dort hielt sie in einem Feenpalaste offenen Hof, umgeben von ihren Nymphen, ihren Najaden und Sirenen, deren Gesang man bis in weite Ferne vernahm

[1] Später die deutsche Kaiserin Augusta. D. H.

Digitized by Google

— für die, welche ihn hörten, verhängnisvoll. Diese Unglücklichen, verführt vom Lockruf der Sirenen, gelangten auf unbekannten Wegen zu der Grotte, wo sich die Hölle unter umstrickenden Reizen barg und alle, die sich ihren Verlockungen und der unreinen Begierde hingaben, dem ewigen Verderben entgegen führte.

Tannhäuser, Ritter und Sänger, hatte in einem Wettstreit um die Palme der Kunst einen glänzenden Sieg errungen. Die Tochter des regierenden Landgrafen, Elisabeth von Thüringen, liebte ihn, der aber ihre schüchterne Huldigung nicht zu verstehen vermochte. Bald darauf verschwand er, und niemand konnte sich seine Abwesenheit erklären. Da, eines Tages, als der Landgraf von der Jagd heimkehrte, umgeben von den Sängern, die Tannhäusers Nebenbuhler gewesen und die hellschimmernden Sterne seines Hofes bildeten, fanden sie ihn, den Vermißten, nicht fern vom Schlosse, kniend an der Heerstraße und sein inbrünstiges Gebet mit dem Gesange von Pilgern vereinend, die durch das Tal gen Rom zogen. Sogleich erkannt und befragt, antwortet er nur mit Mühe und Zurückhaltung. „Von ferne her komm' ich", entgegnet er ihnen, „von Landen, wo weder Friede noch Ruhe zu finden." Traurig und niedergeschlagen weigert er sich, den Freunden zu folgen, um einsam seinen Weg fortzusetzen.

Wolfram von Eschenbach, der berühmteste Sänger jenes Kreises, sucht ihn mit Gewalt zurückzuhalten und ruft, ihn an Elisabeth erinnernd:

„Als du in kühnem Sange uns bestrittest,
Bald siegreich gegen unsre Lieder sangst,
Durch unsre Kunst Besiegung bald erlittest:
Ein Preis doch war's, den du allein errangst.
War's Zauber, war es reine Macht,
Durch die solch' Wunder du vollbracht,
An deinen Sang voll Wonn' und Leid
Gebannt die tugendreichste Maid?
Denn, ach! als du uns stolz verlassen,
Verschloß ihr Herz sich unsrem Lied;
Wir sahen ihre Wang' erblassen,
Für immer unsren Kreis sie mied.
O kehr' zurück, du kühner Sänger,
Dem unsren sei dein Lied nicht fern, —

Digitized by Google

Den Festen fehle sie nicht länger,
Aufs neue leuchte uns ihr Stern!"

Tannhäuser wiederholt den Namen Elisabeth mit dem Ausdrucke unerwarteter Freude, und endlich besiegt in seinem Widerstande, ruft er aus: „Zu ihr! zu ihr! O führet mich zu ihr!"

Nach dieser ungehofften Rückkehr des Sängers wendet sich die Teilnahme der jungen Landgräfin wieder dem höfischen Leben zu. Ihr Vater aber faßt in seiner zärtlichen Liebe zu ihr die Idee eines neuen Sängerkampfes, zu dessen Königin er sie erklärt. Überzeugt, daß Tannhäuser abermals den Sieg davontragen werde, verspricht er keinen Preis dem Wunsche desjenigen zu verweigern, der den Sieg erringen würde, und wählt die Liebe als Thema der Lieder.

Wolfram beginnt. Auch er liebt Elisabeth, aber mit jener innigen Liebe, die im Opfern genießt und nur das Glück des geliebten Wesens will, wäre es auch auf Kosten des eigenen: er hatte den vergessenden Geliebten zurückgeführt zu ihr, von der er selbst kein anderes Geständnis zu erwarten hatte, als das in der Ballade Schillers Ausgesprochene:

„Ritter, treue Schwesterliebe
Widmet euch dies Herz;
Fordert keine andre Liebe,
Denn es macht mir Schmerz.
Ruhig mag ich euch erscheinen,
Ruhig gehen seh'n,
Eurer Augen stilles Weinen
Kann ich nicht versteh'n."

Aber gleich dem Ritter Toggenburg hört er nicht auf zu lieben, ohne Gegenliebe zu verlangen. Sein reiner Sinn schwelgt in der Resignation, welche die verborgene Energie seiner edlen Seele zwar beugt, aber sein Lied verklärt.

Nun erhebt sich Tannhäuser und singt:

„Auch ich darf mich so glücklich nennen
Zu schau'n, was, Wolfram, du geschaut!
Wer sollte nicht den Bronnen kennen?
Hör', seine Tugend preis' ich laut! —

Digitized by Google

Doch ohne Sehnsucht heiß zu fühlen,
Ich seinem Quell nicht nahen kann:
Des Durstes Brennen muß ich kühlen;
Getrost leg' ich die Lippen an —
In vollen Zügen trink' ich Wonnen,
In die kein Zagen je sich mischt:
Denn unversiegbar ist der Bronnen,
Wie mein Verlangen nie erlischt.
So, daß mein Sehnen ewig brenne,
Lab' an dem Quell ich ewig mich:
Und wisse, Wolfram, so erkenne
Der Liebe w a h r s t e s Wesen ich!"

Walther von der Vogelweide singt:

„Den Bronnen, den uns Wolfram nannte,
Ihn schaut auch meines Geistes Licht;
Doch, der in Durst für ihn entbrannte,
Du, Heinrich, kennst ihn wahrlich nicht.
Laß dir denn sagen, laß dich lehren:
Dem Bronnen ist die T u g e n d wahr;
Du sollst in Inbrunst ihn verehren
Und opfern seinem holden Klar.
Legst du an seinen Quell die Lippen,
Zu kühlen frevle Leidenschaft,
Ja, wolltest du am Rand nur nippen,
Wich' ewig ihm die Wunderkraft!
Willst du Erquickung aus dem Bronnen haben,
Mußt du dein Herz, nicht deinen Gaumen laben."

Tannhäuser, mit Heftigkeit auffahrend:

„O Walther, der du also sangest,
Du hast die Liebe arg entstellt!
Wenn du in solchem Schmachten bangest,
Versiegte wahrlich wohl die Welt.
Zu Gottes Preis in hoch erhab'ne Fernen
Blickt auf zum Himmel, blickt zu seinen Sternen!
Anbetung solchen Wundern zollt,
Da ihr sie nicht begreifen sollt!
Doch, was sich der Berührung beuget,
Euch Herz und Sinnen nahe liegt,
Was sich, aus gleichem Stoff erzeuget,
In weicher Formung an euch schmiegt, —
Dem ziemt Genuß in freud'gem Triebe,
Und im Genuß nur kenn' ich Liebe!"

Digitized by Google

Biterolf unterbricht ihn lebhaft, und mit kriegerischem Ungestüm, verächtlich und vielleicht eifersüchtig, fordert er ihn zu einem ernsteren Kampfe auf:

„Heraus zum Kampfe mit uns allen!
Wer bliebe ruhig, hört er dich?
Wird deinem Hochmut es gefallen,
So höre, Läst'rer, nun auch mich!
Wenn mich begeistert hohe Liebe,
Stählt sie die Waffen mir mit Mut:
Daß ewig ungeschmäht sie bliebe,
Vergöss' ich stolz mein letztes Blut.
Für Frauenehr' und hohe Tugend
Als Ritter kämpf' ich mit dem Schwert;
Doch, was Genuß beut deiner Jugend,
Ist wohlfeil, keines Streiches wert."

Mit Beifallsturm wird Biterolf unterbrochen, wie alle Gegner Tannhäusers, der mit Bitterkeit erwidert:

„Ha, tör'ger Prahler, Biterolf!
Singst du von Liebe, grimmer Wolf?
Gewißlich hast du nicht gemeint,
Was mir genießenswert erscheint.
Was hast du Ärmster wohl genossen?
Dein Leben war nicht liebereich
Und, was von Freuden dir entsprossen,
Das galt wohl wahrlich keinen Streich!"

Der Tumult mehrt sich. Das Klirren der Schwerter folgt den Akkorden der Harfen. Wolfram bemüht sich, den Frieden herzustellen, alle Störungen aus dem Saale, aus dieser geheiligten Nähe zu bannen, und ruft in höchster Begeisterung die Liebe an, diese „heilige Himmelsgabe, die allein uns emporzieht":

„O Himmel, laß dich jetzt erflehen,
Gib meinem Lied der Weihe Preis!
Gebannt laß mich die Sünde sehen
Aus diesem edlen, reinen Kreis!
Dir, hohe Liebe, töne
Begeistert mein Gesang,
Die mir in Engels-Schöne
Tief in die Seele drang!

Digitized by Google

Du nahst als Gottgesandte,
Ich folg' aus holder Fern' —
So führst du in die Lande,
Wo ewig strahlt dein Stern."

Tannhäuser, außer sich durch den Spott, die Wut, die Bosheit, deren Ziel er ist, hört ihm kaum zu und stimmt in entfesseltem Hohne ein Lied zum Lobe der heidnischen Göttin an:

;„Dir, Göttin der Liebe, soll mein Lied ertönen!
Gesungen laut sei jetzt dein Preis von mir!
Dein süßer Reiz ist Quelle alles Schönen,
Und jedes holde Wunder stammt von dir.
Wer dich mit Glut in seinen Arm geschlossen,
Was Liebe ist, kennt er, nur er allein: —
Armsel'ge, die ihr Liebe nie genossen,
Zieht hin, zieht in den Berg der Venus ein!"

Ein Schrei des Entsetzens entfährt jeder Brust. Die Edelfrauen, aufgescheucht durch den ihre Ehre beleidigenden Namen, fliehen davon — die Männer ziehen ihre Schwerter und stürzen sich alle auf den verwegenen Verbrecher, dessen lange Abwesenheit sich plötzlich erklärt. In diesem Augenblick wirft sich Elisabeth, die bei dieser grausamen Enthüllung anfangs zusammenzubrechen drohte, dann aber hoch aufgerichtet dasteht, zwischen die Schwerter, deckt ihn mit ihrem jungfräulichen Leib wie mit glänzendem Schilde und ruft, sie von ihrer blinden Wut zurückhaltend:

;„Zurück! Des Todes achte ich sonst nicht!
Was ist die Wunde eures Eisens gegen
Den Todesstoß, den ich von ihm empfing?"

Als alle staunen über den Mut, den zu verteidigen, der sie verraten, ruft sie:

;„Was liegt an mir? Doch er — sein Heil!
Wollt ihr sein ewig Heil ihm rauben?"

Sie verlangt für ihn das Recht der Reue, die Wohltat des für die Sünden der Menschheit vergossenen göttlichen Blutes, unter Berufung auf die göttliche Barmherzigkeit, welche mehr vergibt, als der Mensch sündigen kann:

;„Seht mich, die Jungfrau, deren Blüte
Mit einem jähen Schlag er brach, —

Digitized by Google

Die ihn geliebt tief im Gemüte,
Der jubelnd er das Herz zerstach: —
Ich fleh' für ihn, ich flehe für sein Leben,
Zur Buße lenk' er reuevoll den Schritt!
Der Mut des Glaubens sei ihm neu gegeben,
Daß auch für ihn einst der Erlöser litt!"

Und die heldenstarke Jungfrau gewinnt das Leben des Geliebten. Welcher Zorn des Himmels und der Menschen hätte dieser überredenden, in Liebe flehenden Tugend zu widerstehen vermocht? Bewegt, gerührt, bestürzt ziehen alle sich zurück. Und Tannhäuser, niedergeschmettert durch solche Liebe, deren reine Glut selbst aus dem Abgrunde der Verzweiflung die Hoffnung neu erstehen heißt, stürzt fort, um sich den Pilgern anzuschließen, die nach Rom wallen, dorthin, wo er auf Vergebung für sein Vergehen hofft.

Während langer Tage und langer Nächte harrte Elisabeth seiner Rückkehr — betend, weinend, hoffend. Als sie eines Abends in demselben Tale, wo der Landgraf ihn wiedergefunden hatte, zu Füßen eines Muttergottesbildes betete, kamen die Pilger, mit denen er fortgezogen, desselben Weges in die Heimat zurück. Atemlos späht sie, ihn unter jenen zu entdecken. Sie findet ihn nicht . . . Da sinkt sie vor der heiligen Jungfrau, der Trösterin der Betrübten, nieder und fleht in einem die Seele emportragenden Gebete um Tod für sich, um Heil für ihn:

„Allmächt'ge Jungfrau, hör' mein Flehen!
Zu dir, Gepries'ne, rufe ich!
Laß mich im Staub vor dir vergehen.
O, nimm von dieser Erde mich!
Mach', daß ich rein und engelgleich
Eingehe in dein selig Reich! —

Wenn je, in tör'gem Wahn befangen,
Mein Herz sich abgewandt von dir,
Wenn je ein sündiges Verlangen,
Ein weltlich Sehnen keimt' in mir:
So rang ich unter tausend Schmerzen,
Daß ich es töt' in meinem Herzen.

Doch, konnt' ich jeden Fehl nicht büßen,
So nimm dich gnädig meiner an,

Digitized by Google

Daß ich mit demutvollem Grüßen
Als würd'ge Magd dir nahen kann,
Um deiner Gnaden reichste Huld
Nur anzufleh'n für *seine* Schuld!" —

Als sie sich erhob, um den Hügel des Schlosses hinanzuschreiten, und Wolfram sich erbat, sie begleiten zu dürfen, wies sie ihren Weg fortsetzend ihn stumm zurück — allein auf Erden will sie nur Einsamkeit: kein Trost blüht von nun an mehr für sie.

Jetzt wankt der unglückliche, der verfemte Schuldige daher. Doch wer würde in den zerfetzten Kleidern dieses Pilgers mit dem verstörten Blick und wankenden Schritt den glänzenden Sieger über so viele Nebenbuhler suchen! Nur mit Mühe erkennt Wolfram in der fahlen Blässe dieses Antlitzes die Züge seines ehemaligen Genossen, und ihm in den Weg tretend fragt er nach seinem Geschick. Tannhäuser aber antwortet nur, ihn ironisch um den Weg zu der verwünschten Grotte fragend.

Von Grauen ergriffen weicht Wolfram zurück; und dennoch gibt er den nicht auf, den Elisabeth liebt. Er fragt fort und fort, bis der entkräftete Pilger ihm in der bitteren Zerknirschung seines Herzens eine Schilderung seiner Wallfahrt macht:

„Inbrunst im Herzen, wie kein Büßer noch
Sie je gefühlt, sucht' ich den Weg nach Rom.
Ein Engel hatte, ach! der Sünde Stolz
Dem Übermütigen entwunden! —
  Für ihn wollt' ich in Demut büßen,
  Das Heil erfleh'n, das mir verneint,
  Um ihm die Träne zu versüßen,
  Die er mir Sünder einst geweint!
Wie neben mir der schwerstbedrückte Pilger
Die Straße wallt', erschien mir allzuleicht:
Betrat sein Fuß den weichen Grund der Wiesen,
Der nackten Sohle sucht' ich Dorn und Stein; —
Ließ Labung er am Quell den Mund genießen,
Sog ich der Sonne heißes Glühen ein; —
Wenn fromm zum Himmel er *Gebete* schickte,
Vergoß mein *Blut* ich zu des Höchsten Preis; —
Als das Hospiz die Wanderer erquickte,
Die Glieder bettet' ich in Schnee und Eis: —
Verschloss'nen Aug's, ihr Wunder nicht zu schauen,
Durchzog ich blind Italiens holde Auen. —

Digitized by Google

Ich tat's — denn in Zerknirschung wollt' ich büßen,
Um meines Engels Tränen zu versüßen! — —
Nach Rom gelangt' ich so zur heil'gen Stelle,
Lag betend auf des Heiligtumes Schwelle. —
Der Tag brach an: — da läuteten die Glocken,
Hernieder tönten himmlische Gesänge;
Da jauchzt' es auf in brünstigem Frohlocken,
Denn Gnad' und Heil verhießen sie der Menge.
Da sah ich ihn, durch den sich Gott verkündigt:
Vor ihm all' Volk im Staub sich niederließ,
Und Tausenden er Gnade gab, entsündigt
Er Tausende sich froh erheben hieß. —
Da naht' auch ich; das Haupt gebeugt zur Erde,
Klagt' ich mich an mit jammernder Geberde
Der bösen Lust, die meine Sinn' empfanden,
Des Sehnens, das kein Büßen noch gekühlt!
Und um Erlösung aus den heißen Banden
Rief ich ihn an, von wildem Schmerz durchwühlt. —
Und er, den so ich bat, hub an:
„„Hast du so böse Lust geteilt,
Dich an der Hölle Glut entflammt,
Hast du im Venusberg geweilt:
So bist nun ewig du verdammt!
Wie dieser Stab in meiner Hand
Nie mehr sich schmückt mit frischem Grün,
Kann aus der Hölle heißem Brand
Erlösung nimmer dir erblüh'n!““ — —
Da sank ich in Vernichtung dumpf darnieder,
Die Sinne schwanden mir. — Als ich erwacht,
Auf ödem Platze lagerte die Nacht, —
Von fern her tönten frohe Gnadenlieder: —
Da ekelte mich an der holde Sang;
Von der Verheißung lügnerischem Klang,
Der eiseskalt mir durch die Seele schnitt,
Trieb Grauen mich hinweg mit wildem Schritt. —
Dahin zog's mich, wo ich der Wonn' und Lust
So viel genoß an ihrer warmen Brust!
Zu dir, Frau Venus, kehr' ich wieder,
In deiner Zauber holde Nacht,
Zu deinem Hof steig' ich darnieder,
Wo nun dein Reiz mir ewig lacht!“

Die Pilgerfahrt — wie sie erzählt ist, — so voll inbrünstiger Liebe, Reue und Zerknirschung, so voll zerstörter Hoffnungen, gehört zu den ergreifendsten Szenen, die jemals geschrieben worden sind.

Digitized by Google

Die den Ausspruch des Bischofes meldenden Chroniken fügen hinzu, daß, nachdem der mit so unerbittlicher Strenge zurückgewiesene Ritter in sein Vaterland zurückgekehrt war, er sich seinen Verirrungen aufs neue hingegeben habe, daß aber eines Tages der Priester der Härte anstatt der Liebe seinen Hirtenstab aus Mandelholz sprossend gefunden, zum Zeichen, daß, wie selbst totes Holz neu belebt werden könne, auch für ein reuevolles Herz Vergebung zu gewärtigen sei.

Tannhäuser, von dem unerbittlichen Urteil zur Verzweiflung getrieben, dem Mitleid unzugänglich, sucht wieder die Grotte der Venus. Er will den geheimen Pfaden nachspüren ... und der Gesang der Sirenen, die Stimme der Göttin lassen sich hören. Mit der Verzweiflung des mit dem Anathema Beladenen wendet er sich ihnen zu. Wolfram hält ihn mit aller Kraft zurück, kann aber den fluchwürdigen Zauber nur bannen, indem er den Namen: „Elisabeth" ausspricht. Noch übt dieser seine magische und heilbringende Gewalt — die unreine Vision verschwindet, die Melodien voll so verführerischer Anmut verklingen, und Tannhäusers Lippen entringt sich als letzter Laut in Liebe und überirdischer Hoffnung der heilige Name.

In diesem Momente sieht man den Leichenzug sich nähern, der zu ihrer letzten Ruhestätte sie trägt, welche nur für ihn leben und sterben wollte. Am Sarge sinkt er nieder, in dem ein Opfer ruht, das alle Leiden erduldet, um seine Sünden zu sühnen. Er sinkt hin, er stirbt — gerettet! ...

II.

Die Ouvertüre dieser außerordentlichen Oper ist an und für sich nicht weniger bewunderungswert als diese selbst. Sie faßt den Gedanken des Dramas kurz zusammen.

Der Pilger- und der Sirenenchor derselben sind wie zwei Sätze hingestellt, die zum Schluß ihre Gleichung finden. Wie der Naturlaut des schönsten und größten unserer Gefühle, so erscheint das religiöse Motiv erst ruhig, tief, mit langsamen Pulsschlägen. Doch

Digitized by Google

nach und nach wird es von den einschmeichelnden Modulationen der Sirenenstimmen überflutet, welche voll entnervenden Schmachtens und voll fieberischer und aufgeregter Verheißungen sind — eine verlockende Mischung von sinnlicher Lust und Unruhe. Über diesem zischenden, schäumenden, fortwährend steigenden Wogen erheben sich die Motive des Tannhäuser und der Venus. Der Ruf der Sirenen und Bacchanten wird lauter und gebieterischer. Die Aufregung erreicht ihren Höhepunkt und läßt keine Saite, keine Fiber unseres Seins unberührt. Bald zittern und zucken die Töne, bald stöhnen und gebieten sie in einer regellosen Wechselfolge, bis das überwältigende Sehnen nach dem Unendlichen — das religiöse Thema — nach und nach wieder eintritt, sich aller dieser Klänge bemächtigt, sie in eine erhabene Harmonie verschmilzt und die breiten Fittiche einer Triumph-Hymne entfaltet.

Diese große Ouvertüre bildet für sich ein symphonisches Ganze, das als ein von der Oper, der sie vorangeht, unabhängiges Tonstück betrachtet werden kann. Die beiden Hauptgedanken, welche, ehe sie sich zusammen verschmelzen, sich hier entwickeln, sprechen ihren Charakter klar aus: der eine mit stürmischer Leidenschaft, der andere mit so unwiderstehlicher Gewalt, daß alles in seiner unbezwinglichen Macht untergeht.

Diese Motive sind so charakteristisch, daß sie den ganzen ergreifenden Sinn, welcher hier musikalisch nur den Instrumenten anvertraut ist, in sich fassen. Sie malen die von ihnen interpretierten Aufregungen so lebendig, daß es keines erklärenden Textes bedarf, um ihre Natur zu erkennen, ja es ist nicht einmal nötig, die Worte zu wissen, die sich später mit ihnen verbinden. Wollte man behaupten, daß diese zum Verständnisse dieser Symphonie notwendig seien, so hieße das so viel als diejenigen nachahmen, von denen Shakespeare ausspricht, daß sie die „Lilien bleichen, die Veilchen malen und das Gold vergolden wollen“, oder zum wenigsten jenen chinesischen Schriftstellern ähnlich sein, welche, um ihren Lesern die Intentionen ihres Stils klar zu machen, es für nützlich erachten, an den Rand ihrer Bücher zu schreiben: Tiefer Gedanke ... Metapher ... Anspielung usw., sobald man deren in ihren Werken findet. In Europa dürfen Schriftsteller und Komponisten

Digitized by Google

mehr von der Fassungsgabe ihres Publikums, von der Beredsamkeit ihrer Kunst und der Klarheit ihrer Diktion voraussetzen. Und man würde sich mit Skrupeln — der Gelehrten des himmlischen Reiches würdig — plagen, wenn man nicht bisweilen die Ouvertüre zum „Tannhäuser" von der Oper trennen wollte, aus Furcht, sie könnte unverstanden und ohne Interesse bleiben. Die Glut ihres Kolorits schildert die Leidenschaften zu verständlich, um einer ähnlichen Besorgnis nur irgend Raum geben zu können.

Affekte und Effekte — wie reich und neu treten sie uns entgegen! Da sind rhythmische und harmonische Figuren, an Altviolen, Violinen (in durchdringenden Lagen und in mehrere Pulte getrennt) und Blasinstrumente (pianissimo) verteilt, durch leichte Paukenschläge akzentuiert, geschieden in abgebrochene Perioden und schnelle, spiralartig steigende, in unentwirrbaren Verschlingungen sich bald verlierende, bald wiederfindende Notengruppen, die endlich in einem beinahe ununterbrochenen Gewebe häufig und lebendig modulierter Tremoli und Triller sich lösen. Sie lassen uns durch eine neue Wirkung von so zärtlich schmachtendem Wohllaut die Zauberkünste der Sirenen vernehmen, daß wir trotz des reichen Repertoires dieser Musikgattung noch nie ein so kühnes Bild, einen so ergreifenden Reflex, eine so erregende Anziehungskraft der Sinnlichkeit, ihrer schwindelerregenden Begeisterung und prismatischen Blendungen gehört zu haben meinen. Es huschen Töne am Ohre vorbei, wie gewisse Phantome vor dem Auge schillern . . . anhaltend, durchdringend, — treulos! Unter ihrer künstlichen Sanftheit gewahrt man despotische Intonationen, fühlt man das Erhabene des Zornes. Hie und da erklingen Violintöne, schneidig blitzend wie phosphorische Funken. Das Einfallen der Pauken macht uns erzittern, wie das ferne Echo einer in Raserei ausgearteten Orgie. Dazwischen treten Akkorde von tobender Trunkenheit hervor und erinnern uns daran, daß die Cleopatren ihre Festlichkeiten durch die Grausamkeit nicht entwürdigt fanden, daß sie in ihrem Liebesrausch sich die blutigsten Schauspiele nicht versagten, daß sie barbarische Vergnügungen mit dem Kultus der Schönheit zu verbinden wußten.

Die Mänaden und ihre ungestümen Reigen in der Venusgrotte bestätigen alsbald diesen Eindruck. Gerade dadurch, daß sie den-

Digitized by Google

selben hervorbringen, zeichnet sich diese bis zu ihrer höchsten Gewalt gesteigerte Entwickelung der sinnlichen Lust in originellster Weise vor allen anderen musikalischen Kompositionen aus, die sie so oft schon zu schildern versucht haben. Einmal von diesen zauberischen, wild aufregenden Wirkungen hingerissen, überschreitet man die Sphäre gewöhnlicher Versuchungen. Wagner hat sich keineswegs mit den leichten und freien Motiven begnügt, wie die meisten, deren Verve dem Geschmacke und den Neigungen folgt, welche in den Szenen eines Rubens, wenn diese die fesselnden und tyrannischen Verführungen der Mutter und Königin der Liebe schildern wollten, zum Ausdruck kamen. Er erlauschte die unbeschreibliche Zartheit der anmutigen Töne, welche an Cytherens Hofe erklingen, die nur die kleine Zahl der von den Grazien Geweihten vernehmen kann. Die Freuden, die aus den von liebestrunkenen Nymphen dargebotenen Schalen geschöpft werden, üben einen zwar fremdartig prickelnden, verhängnisvollen Reiz, berauschen aber nicht zu grober Sinnlichkeit. Ein Genie deutschen Ursprungs bedurfte etwas von der universellen Anschauung eines Shakespeare, um sich vom Blute des Altertums durchdringen und zu einer den düsteren Gärungen des Nordens so fremden Glut begeistern zu lassen.

Die Sinneslust ist hier mit den ungestümen Genüssen und der verfeinerten Wollust dargestellt, welche kalte und schwerfällige Naturen nicht einmal sich vorzustellen befähigt sind, die aber geträumt und gesucht wird von energischen, mehr als alltägliche Eindrücke verlangenden Wesen von hohen und zugleich zarten Organisationen, welche jedem Zufall die Überfülle quellender Lebenskraft preisgeben, ohne ihren stürmischen Leidenschaften einen Zügel anzulegen, bis sie ein Strombett gefunden, breit und tief genug, um ihre brausenden, nie besänftigten Wogen zu fassen. Bei dieser Schöpfung Wagners ist nicht genug zu bewundern, daß die Gewalt der Behandlung nie ihre Zartheit vernichtet. Es war nicht leicht, diese beiden Momente aufrecht zu erhalten. Und doch konnte nur durch diese Art der Verbindung das wilde und zugleich schmachtende Entzücken ausgedrückt werden, dessen Geheimnis der Mensch gern der stürmischen Begierde entreißen möchte.

Digitized by Google

Aus dieser Harmonie, die betäubend, fein, unfaßbar und glühend, wie die Fäden und Schlingen verbotener Lust, dahinströmt und funkelt und allmählich zu immer blendenderer Spiegelung sich entfaltet, reißt uns plötzlich ein dramatisches Interesse heraus: die bisher unbestimmten Töne formen sich zu zwei melodischen Sätzen, deren einer uns wie ein Triumphschrei, gemischt mit trotziger Herausforderung, entgegen klingt, während der andere uns einlullt, wie das Locken einer verführerischen Stimme nach stummem Umfangen.

Um diese in Lust und Freuden erglänzenden Gegensätze zu überbrücken, mußte sich der Tondichter zu einer nicht gewöhnlichen Höhe erheben. Schon einmal war das religiöse Thema dem, das Ohr wie glühender Atem streifenden, nervenverwirrenden Zaubergetön zum Opfer gefallen. Jetzt mußte es, so scheint es, abermals vor dem Delirium sinnlicher Halluzinationen stehend, noch mehr Gefahr laufen, düster und trocken, ja leer zu erscheinen, wie eine Negation angesichts lebendiger Seligkeit, nichtssagend wie ein grober Kontrast, nicht wie ein logischer Schluß. Doch dem ist nicht so. Das heilige Motiv erhebt sich nicht einem harten Meister gleich, der den jene fürchterliche Freudenhöhle durchzitternden Klängen mit Strenge Stillschweigen gebietet. Klar und sanft fließt es daher; aller Saiten, so verlockend sie erklangen, bemächtigt es sich trotz verzweifelter Abwehr. Weiter und weiter, alle entgegengesetzten Elemente umwandelnd und verschmelzend, dehnt es sich. In Trümmer zerfallen die Massen der glühenden Töne, immer peinlicher, ja abstoßend werden ihre Dissonanzen. Doch endlich — wie befreit von tiefer Qual — sehen wir diese sich auflösen in der hehren Herrlichkeit heiligen Gesanges, der den ganzen vorangegangenen Zauber überflutet und sich gleich flüssigem Sonnenscheine ausbreitet, glänzend wie ein ungeheurer Strom, der unsere ganze Seele, unser ganzes Sein an sich zieht — ein Ozean der Glorie!

Wir wissen wohl, daß es der Kritik nicht genügt, von den Eindrücken zu sprechen, die gewisse Kunstwerke auf uns gemacht haben. Diese will sie beurteilt, geordnet, klassifiziert sehen. Doch sind wir weit entfernt, ihre Forderungen für unrichtig zu erklären; denn wir kennen die Nachteile, welche es mit sich bringt, Kunst-

Digitized by Google

werke mehr nach den Ideen, die sie hervorrufen, als nach denen, welche wirklich zum Ausdruck gekommen sind, zu beurteilen. Hier liegt eine jener Klippen, denen ein Teil des gebildeten Publikums selten entgeht, und woraus sich erklärt, warum mittelmäßige Werke so leicht gelobt und Werke von hohem Werte, welche aber mehr Tiefe als Fläche besitzen und, um verstanden zu werden, gediegenere Kenntnisse und tieferes Eindringen in verschiedene Kunstformen verlangen, oft so gleichgültig behandelt werden. In unseren Tagen befindet sich unter dem Publikum eine große Anzahl Gebildeter, welche sich nicht damit begnügen, ein unbestimmtes Vergnügen zu empfinden und sich einem angenehmen Schauer zu überlassen, sondern den Sinn jeder Musik durch analoge Gedanken und Bilder deuten will. Einer lebendigen und empfindenden Phantasie wird es infolgedessen ebenso leicht, denselben zu vervollständigen wie zu entstellen. Wird sie nicht durch ein solides Wissen und ein gesundes Verstehen der ersten Elementarbegriffe der Kunst geleitet und zurückgehalten, so ist sowohl die Richtigkeit, wie der Irrtum ihrer Konzeption nur eine Sache des Zufalls. Es liegt auf der Hand, daß, wenn man, anstatt die vom Komponisten meisterhaft beherrschte Form und die Vortrefflichkeit seines Verfahrens, sowie den Schwung oder die Anmut der von ihm entwickelten Gefühle zu beachten, ausschließlich die Ideen, die er durch die Wahl seines Sujets anregt, genießt, es kaum zu vermeiden ist, zu den am wenigsten begründeten Urteilen hingerissen zu werden.

Auch wir würden uns nicht erlauben, im Namen unserer eigenen Bewunderung, unserer persönlichen Anerkennung und innigsten Sympathien zu reden. Doch verzichten wir durchaus nicht auf das Recht, sie auch außerhalb der Regeln, welche der Kritik dienen, zu empfangen: denn der Künstler hört nie auf Mensch zu sein und in dieser Eigenschaft ebenfalls zu dem Publikum zu gehören, welches sich vom ersten Eindruck hinreißen läßt. Wir gestehen, daß wir sein Los als ein hartes und widerwärtiges betrachten müßten, wenn er dem Rechte, entzückt zu sein, ehe er Kritik geübt, hingerissen zu sein, ehe er seinen Beifall nach Grammen abgewogen, entsagen sollte; oder auch, wenn er gegenüber den Versuchen jugendlicher Phantasien seine eigenen Träume nicht mehr träumen und der

Digitized by Google

Ursache dieser Träume erst in später Zukunft seinen Dank entrichten dürfte. Vergessen, wie man überrascht und meinungslos durch einen noch nicht analysierten Reiz gewonnen wird, wie man die unbewußten Schauer der Menge mit ihr teilt, dürfte selbst für denjenigen von ärgerlichem Resultat sein, der zu seinem eigenen Nachteil sich ihr nicht ganz entfremden kann, wiewohl er gezwungen ist, die Eindrücke noch einer strengen Prüfung zu unterziehen, was jene nicht tut. Aber wir wissen, daß diese gleichsam angesteckte Bewunderung nicht über das Gebiet der individuellen Psychologie hinaus darf, und daß es überflüssig wäre, das Publikum davon zu unterhalten, weil es überflüssig ist, die gerechterweise mit Beifall gekrönten Werke zu loben, und weil man dem Erfolge mittelmäßiger Schöpfungen, die sich seines augenblicklichen Beifalls erfreuen, nur Palliativmittel entgegenstellt. Man wirkt gegen das Symptom, nicht gegen das Übel. Überdrüssig einer Form, adoptiert das Publikum eine andere von gleichem oder noch geringerem Werte.

Wenn wir uns so eingehend über die neue Oper Wagners aussprechen, so geschieht es, weil wir die Überzeugung hegen, daß dieses Werk ein Prinzip der Lebensfähigkeit und des Erfolges in sich birgt, welches dereinst allgemein anerkannt werden wird. Die Neuerungen, welche es enthält, sind aus der echten Kraft der Kunst geschöpft und rechtfertigen sich sämtlich als Errungenschaften des Genies. Um nochmals von der Ouvertüre zu sprechen, machen wir darauf aufmerksam, daß keine Symphonie in einer den Regeln klassischen Zuschnittes mehr entsprechenden Weise geschrieben sein und keine in der Exposition, in der Entwickelung und proportionalen Lösung eine vollkommenere Logik besitzen kann als sie. Ihre Anordnung ist, obwohl reicher, doch eben so klar, eben so präzis wie die der besten Vorbilder dieser Gattung.

Die erste Hälfte des religiösen Themas — sechzehn Takte — in E-dur ist den unteren Lagen der Klarinetten, Hörner und Fagotte übergeben und kadenziert auf der Dominante:

Digitized by Google

Nr. 1. Andante maestoso ♩ = 50.

Klarinette.
Hörner.

p sehr gehalten.

Fagott.

p

p

Digitized by Google

Der zweite Teil desselben, welcher bewunderungswürdige Modulationen enthält, wird von den Violoncellen, denen sich beim neunten Takte die Violinen anschließen, weitergeführt:

Nr. 2.

Klarinette.

Fagott u. Violen.

Violoncell.

p

p

Violinen.

Digitized by Google

Das ganze Thema wird hierauf fortissimo von den Blechinstrumenten in derselben Tonart, aber mit viel bewegterem Rhythmus in Achtel-Triolen wiederholt und beständig von einer abwärtsgehenden diatonischen Figur in Sechzehntel-Triolen begleitet. Während der sechzehn folgenden Takte wird die zweite Hälfte des Themas von den Blasinstrumenten mit demselben Triolen-Rhythmus mezzoforte, diminuendo und piano beendigt, wobei die Triolenfigur sich nur bei jedem zweiten Takte wiederholt, was zugleich eine Abnahme des Rhythmus hervorbringt, die der Abnahme der Kraft und Fülle entspricht. Die vollständige Wiederholung — bloß in den sechzehn ersten Takten gemäßigt — bildet mit einer Umkehrung des verminderten Septimen-Akkordes das Ende dieser Einleitung.

Das Allegro beginnt mit der Andeutung des Lock- und Lustmotivs, über welches sich sofort ein Glied einer rhythmischen Phrase breitet, das ihm als Zusatz dient — das Motiv des folgenden Noten-

Digitized by Google

beispiels —, sich dann vollständig in der Ouvertüre entwickelt und erst bei dem als Finale wieder aufgenommenen religiösen Thema verschwindet. Das anfangs nur angedeutete Lockmotiv entwickelt sich vollkommen erst nach etwa dreißig Takten zugleich mit den Figuren, deren wir schon gedachten, als wir von dem Charakter sprachen, den Wagner der Verführungsszene der Sirenen gab:

Nr. 3. Allegro 𝅗𝅥 = 80.

Flöten. 8va

Hoboen. p

8va

Violinen.

p

Viola.

p

8va

pp

8va

pp

Hoboen u. Klar.

p

Digitized by Google

Dieses Motiv ist unterhalb eines Tremolo der Violinen an die Altviolen und Klarinetten verteilt und weicht — nachdem es sich völlig entwickelt hat — in einen Übergangssatz ab, dessen Crescendo einer kühn-entschlossenen Melodie, welche sich zur Dominante (H-dur) bewegt und fortissimo von dem ganzen Orchester begleitet wird, gleichsam als elektrischer Leiter dient:

Nr. 4. Allegro.

Violen. Viol.

Violoncelle. Violonc.

etc.

Digitized by Google

etc.

Die Melodie dauert mehr als zwanzig Takte — Tannhäuser singt sie im ersten Akte zum Preise der Venus — und wird durch den Ausbruch der allmählich durch drei aufsteigende Akkorde gesteigerten Zusatzphrase gekrönt, deren bacchischer Mißklang Ohr und Sinne betäubt:

Digitized by Google

Nr. 5. Allegro.

8va

ff

8va

ff

ff

8va

dim.

Digitized by Google

Die vorhergehenden Figuren werden wieder pianissimo aufgenommen bis zur Erscheinung einer Melopoë in G-dur — später der Venus beigelegt —:

Digitized by Google

Fagott.

kleine Flöte u. Violine.

8va

pp

pp

pp

Violinen.

p

Klarin.

Zuerst der Klarinette überlassen, wird diese Melopoë von einer Violine in dem Register der höchsten Flageolettöne fortgesetzt, dann durch eine phantastische Arabeske des von einer Altviola ausgeführten Lustmotivs (Beispiel Nr. 3) weitergeführt, welches, von einem Tremolo der Violinen gleichsam in Halbschatten gehüllt, in Fis verhaucht. Sie macht der Übergangsphrase, welche die Melodie in H eingeleitet hatte, Platz — ein schreiender Klageruf, der dieses Mal auf dem Grundtone von Fis durch ein chromatisches Fortschreiten bei der Rückkehr derselben Melodie auf der Tonika endigt.

Die Coda der Ouvertüre nimmt die Hauptlinien des Anfangs des Allegro wieder auf und erreicht den höchsten Grad der Raserei durch ein chromatisches Abwärtsgehen auf den Grundton von H, operierend mit der letzten Wiederholung der Zusatzphrase. In diesem Augenblicke kehrt auf einem dissonierenden Akkorde, den wir beim Einfallen des lebhafteren Tempos im Vier-Vierteltakte notierten (E, G, Ais, Cis, aber jetzt auf dem Grundtone H), die schon gehörte

Digitized by Google

Figur in Sechzehnteln mit dem religiösen Thema wieder, welches jetzt mit zunehmender Beschleunigung durch verschiedene Umkehrungen dieses Akkordes steigt und zwar ohne Einschnitte oder irgend eine Pause, um decrescendo durch eine absteigende chromatische Tonleiter zurückzugehen und auf dem Tone E zu kadenzieren. Darauf erscheint das religiöse Thema wieder in seiner Vollständigkeit, aber vergrößert durch einen Zusatz (zwei Vier-Vierteltakte gegen einen Drei-Vierteltakt) und getragen von der ganz besonders leidenschaftlichen Sechzehntelfigur, welche wie ein Feuerstrom dahinbraust. Nach sechzig Takten dieses Rhythmus beginnt das Thema von neuem, von neuem vergrößert (drei Vier-Vierteltakte gegen einen Drei-Vierteltakt) und von allen Blech- und Blasinstrumenten fortissimo eingesetzt. Der Schluß steht also mit dem Eingang in einem vollständig symmetrischem Verhältnis. Während aber die Vergrößerung des Themas in so gigantischem Umriß, wie wir noch kein Beispiel in irgend einem analogen Werke besitzen, desgleichen die ungewohnte Beschleunigung des Rhythmus der Begleitung des Schlusses verglichen mit der Wirkung des Anfangs diese verhundertfältigt, erreicht der Schluß jene imposante Höhe des Gedankens und Gewalt der Kunst, durch welche Meisterwerke sich die Bewunderung der Jahrhunderte sichern[1].

Obwohl wir schon bemerkten, daß der Verfasser des „Tannhäuser" den in seinem Werke unter dem Namen „Venus" dargestellten Leidenschaften einen Charakter gegeben hat, der mit diesem dem schönen Griechenlande so teuren Namen übereinstimmt, so wiederholen wir dennoch, daß es durchaus nicht der Kenntnis der Oper selbst noch der Abenteuer des Ritters Tannhäuser, noch des Mythus der so bizarr in das Mittelalter verpflanzten „Frau Venus" bedarf, um in dieser Ouvertüre das musikalische Drama erfassen zu können. Sie ist keineswegs nur eine Art breiten, die Seele zu den Aufregungen des nachfolgenden Dramas vorbereitenden Vorspiels, keineswegs nur eine notwendige Einleitung, ein feierlicher, kurzer

[1] In seiner Pariser Bearbeitung des „Tannhäuser" (1861) ließ Wagner die in ihrer ersten Gestalt abgeschlossene Ouvertüre nach der Venusbergmusik, ohne Wiederaufnahme des Pilgerchors, gleich in die Anfangsszene übergehen und erweiterte diese in großartiger Weise.

Digitized by Google

Prolog, der sich darauf beschränkt, den Geist des Auditoriums in die Region der Gefühle zu versetzen, die ihn ergreifen sollen. Sie hat nichts mit den Orchesterstücken gemein, die, ohne auch nur ein Motiv der angekündigten Oper zu enthalten oder, selbst wenn sie einige derselben aufnahmen, doch immer nur ein integrierender Teil des Ganzen sind und die Vorstellung des Hörers bald mitten in die Berge und in die von ihnen angeregten religiösen Betrachtungen oder in eine Alpennatur versetzen, deren Kräuterduft man einzuatmen wähnt; dabei aber einen düsteren Schimmer verbreiten, der inmitten der vorüberfliehenden Heiterkeit die Seele in Bangen erhält. Nein, nicht in dieser Weise ist Wagners Ouvertüre geschrieben: sie ist ein Gedicht über denselben Gegenstand wie seine Oper, ebenso umfassend wie diese.

Wagner hat mit einem und demselben Gedanken zwei verschiedene Werke geschaffen, jedes so faßlich, jedes so vollkommen wie das andere, beide unabhängig voneinander. Infolgedessen würden sie, selbst getrennt, gar nicht Gefahr laufen, etwas von ihrer Bedeutung einzubüßen. Sie sind durch die Identität ihres Gefühlsausdrucks verbunden, aber eben dieser Identität wegen bedürfen und brauchen sie einander nicht zu ihrer gegenseitigen Erklärung. Sollten wir eine Tatsache und eine Erfahrung zur Begründung unserer Behauptung zitieren, so würden wir sagen, daß wir diese Ouvertüre als solche aufführen ließen und sie mit bewunderndem Enthusiasmus aufgenommen wurde, ohne daß jemand unter den Aufführenden noch unter dem ihr Beifall zollenden Publikum die geringste Kenntnis vom Sujet oder von der Partitur der Oper gehabt hatte. Auch sind wir der festen Überzeugung, daß es, um diese Ouvertüre den Tonwerken einzureihen, welche dem Repertoire aller großen musikalischen Anstalten einverleibt sind, in unseren Tagen keiner so langen Zeit bedarf, als die Quartette von Mozart bedurften, um nicht als unausführbar von ihren Exekutanten zerrissen, und Beethovens Meisterwerke, um nicht als barocke Neuerungen behandelt zu werden.

Eine Bestätigung unserer Meinung, daß Wagner trotz seiner eigenen Theorien sich mehr hingezogen fühlte, ein schönes symphonisches Werk zu komponieren, als daß er besorgt gewesen, seinem

Digitized by Google

Drama einen Prolog anzupassen, glauben wir in der Verletzung zu sehen, die er durch die breite Entfaltung des Motivs, das beim Aufrollen des Vorhangs sogleich wieder aufgenommen werden muß, gegenüber den Regeln der „akustischen Perspektive" — man verzeihe diesen Ausdruck — sich erlaubt hat. Die den szenischen Wirkungen unumgänglichen Gesetze der Steigerung würden dadurch verletzt worden sein — denn welches rinforzando bliebe noch dem Sirenengesang übrig, wenn das Crescendo seine Höhe schon lange vor der Vorstellung erreicht hätte? —, wenn die offene Szene, der Tanz und die menschliche Stimme diese Schwierigkeit nicht verdeckten, wenn sie nicht durch ihren Zauber, ihr Zusammenwirken die Neugierde reizten, nicht das wogende Ungestüm des Orchesters erhöhten, das Publikum nicht dem Bedürfnisse der Ruhe, das besonders die am meisten Erregten empfinden, entrissen und das beinahe erschöpfte Interesse wieder neu belebten, wenn — mit einem Wort — das Schlußwort der noch darzustellenden Tragödie schon in so mächtiger Weise ausgesprochen wäre.

III.

Die erste Szene führt uns in die geheime Grotte, welche nach der Sage sich im Hörselberge befand. Wir sehen in einem rosigen Helldunkel die Nymphen, Dryaden, Bacchantinnen ihre Thyrsusstäbe und Weinranken zu dem Klange der Rhythmen schwingen, welche die fünfzig ersten Takte des Allegro der Ouvertüre bildeten. Sie umgeben die auf ihrem Lager hingegossene Göttin, bekleidet mit der griechischen Tunika, deren Faltenwurf ihre Gestalt umfließt, als wäre das leichte Gewebe nur die in noch rosigeren Duft getränkte Atmosphäre, welche die Grotte füllt. In den Vertiefungen der letzteren spiegeln die ruhigen Wasser der Seen die Schatten der Gebüsche wider, unter denen glückliche Paare wandeln — da auch erblickt man die verführerischen Sirenen.

Zu den Füßen der Venus sitzt ihr Geliebter, traurig, düster, in seinen Händen zerstreut die Harfe haltend. Warum er so mißmutig? fragt sie. Da seufzt er tief auf, wie erwachend aus einem Traume,

Digitized by Google

der ihn weit weg von seiner Umgebung entführt. Beunruhigt fährt sie dringender fort zu fragen. „Freiheit! . . .“ erwidert jetzt der Gefangene. Und rasch seine Harfe ergreifend stimmt er einen Sang an, in welchem er ihre Reize preist und ewig zu preisen gelobt, doch fügt er hinzu, daß Sehnsucht ihn verzehre — Sehnsucht nach der Oberwelt:

„Doch ich aus diesen ros'gen Düften
Verlange nach des Waldes Lüften,
Nach unsres Himmels klarem Blau,
Nach unsrem frischen Grün der Au,
Nach unsrer Vöglein liebem Sange,
Nach unsrer Glocken trautem Klange: —
Aus deinem Reiche muß ich flieh'n,
O Königin, Göttin! Laß mich zieh'n!“

Diesen Gesang, voll männlicher Energie, gibt die Melodie wieder, die wir bereits zweimal bei Besprechung der Ouvertüre angedeutet haben (Notenbeispiel Nr. 4), und deren Worte ein Lob der Venus sind. Dieser Strophe folgt jedoch sogleich eine Gegenstrophe, deren schmerzhafte, halb erschreckt klingende Modulation wie ein gellender Schrei der Brust entfährt —: der Schrei des gefangenen Adlers, der nach den Regionen der Stürme und der Sonne zurückverlangt, der Schrei der Seele, die, herniedergezogen, wieder emporstrebt zum Licht.

Dreimal wird diese Strophe und Gegenstrophe, stets einen halben Ton höher, wiederholt, was ihren leidenschaftlichen Ausdruck steigert.

Durch ein einziges Wort, aber durch eines der Worte, die hinreichen, um der Poesie die Majestät ihrer Schwester, der Wahrheit, zu leihen, entschleiert Wagner die Größe der im Schoße der süßesten Untätigkeit unbefriedigten Seelen, indem er Tannhäuser ausrufen läßt:

„— sterblich, ach! bin ich geblieben,
Und übergroß ist mir dein Lieben:
Wenn stets ein Gott genießen kann,
Bin ich dem Wechsel untertan;
Nicht Lust allein liegt mir am Herzen,
Aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen.“

Digitized by Google

Sich sehnen nach Schmerzen — heißt das nicht: sich sehnen nach dem Unendlichen? Denn woher entstehen diese Schmerzen, als von den Verletzungen, welche die Seele davonträgt, wenn sie die Grenzen des Irdischen zu überschreiten sucht und doch ihrer menschlichen Wesenheit nicht entsagen will?

Die beleidigte Zauberin springt auf, gleich einer verwundeten Tigerin. Seiner Hand die Harfe entreißend, unterbricht sie ihren Gefangenen, und der eiteln Reue des Wahnsinnigen spottend, ruft sie eine Wolke herauf, welche beide einschließen soll. Sie erinnert ihn daran, daß er verflucht sei ... daß er durch alle Mächte ewiger Verdammnis ihr gehöre ... daß er nicht mehr an eine Welt denken dürfe, die ihn mit Abscheu verstoßen würde, wenn er je wieder dahin zurückkehren sollte. Doch der stolze Ritter trotzt der Hochmütigen und erwidert:

„Vom Bann werd' ich durch Buß' erlöst!"

Ihr wechselseitiger Widerstand spricht sich in einem Duo aus, voll Erregung, Zorn, Haß, die ihre Flammen aneinander entzünden, bis Frau Venus plötzlich zu den Waffen zärtlicher Schmeichelei ihre Zuflucht nimmt. Sie läßt der Sirenen Gesänge ertönen, welche in der Entfernung nur noch schmachtender und verführerischer zu werden scheinen, und sich zu ihm neigend, scheint sie ihm tropfenweise das unheilbare Gift in die Adern zu träufeln, jene Ohnmacht der Sinnlichkeit, die mit unauflöslichen Ketten die schwindenden Kräfte umschlingt. Der ziemlich lange Gesang der Venus nimmt, aber einen halben Ton tiefer, das Motiv der Ouvertüre, welches wir Melopoë nannten (Notenbeispiel Nr. 6), wieder auf. Er wird ebenfalls pianissimo begleitet und durch das Tremolo der Violinen umschleiert.

Wer dem musikalischen Symbolismus huldigt, kann in dieser Szene die Schilderung eines jener inneren Kämpfe finden, welche die menschliche Brust zerreißen — Kämpfe, während welcher die Seele in inneren Zwiespalt mit sich selbst gerät. Er würde statt der verschiedenen Personen die verschiedenen Stimmen der Leidenschaften zu hören vermeinen, die in heftigem Streit aneinander prallen, ohne daß ihr verhängnisvoller oder wundertätiger Ausgang

Digitized by Google

vorauszusehen wäre. Tannhäuser entwindet sich mit Gewalt den Armen der Göttin und ruft in fieberhaftem Aufwallen:

„Mein Heil! Mein Heil ruht in Maria!"

Kaum, daß er diesen Namen gerufen, verschwinden Göttin, Nymphen, Sirenen und Bacchantinnen. Alles verweht.

Statt der Grotte im Innern des Berges sehen wir den Berg von außen, in den die Volkssage jene versetzt hatte, mit ihm die landschaftliche Umgebung der Wartburg und in deren Mitte den Ritter, der statt des rosigen Dämmerlichts einer Nacht der Wonne ohne Ende plötzlich einen frischen und reinen Frühlingsmorgen um sich schaut.

Dem betäubenden Geräusche der vorhergehenden Szenen folgt eine vollständige Stille des Orchesters, und nur das sanfte, träumerische Lied eines Hirten, der auf einem benachbarten Felsen sitzt, tönt an unser Ohr. Der Refrain seiner Schalmei, den das englische Horn glücklich nachahmt, bringt zu demselben einen wohltuenden Gegensatz. Bald hört man von weitem einen sich nähernden Chor von Pilgern. Während seiner Pausen bildet die Stimme des sich ihrem Gebet empfehlenden Hirten einen neuen Kontrast; ihn führt die Wiederkehr des kontrapunktartig figurierten Refrains fort, der die Pastoralmelodie umspielt und den frommen, tief ernsten Gesang wie mit einem schlichten Gewinde von Feldblumen umschlingt.

Die Pilger nähern sich, sie treten auf. Ihr Gesang, in welchen die zweite Hälfte des religiösen Themas der Ouvertüre eingeschaltet ist, trägt einen feierlich frommen Charakter. Doch vibriert darin ein begeisterter Aufschwung, eine anhaltende Ekstase. Sie bleiben vor einem Madonnenbilde stehen, und Tannhäuser wirft sich bei ihrem Gesange auf die Knie. Ebenso bestürzt über das Wunder des Erbarmens, das ihn gerettet, als betroffen, seinen kühnen Wunsch so plötzlich erhört und seine Befreiung so unversehens vollbracht zu sehen, wiederholt er die Worte der Pilger:

„Ach, schwer drückt mich der Sünden Last,
Kann länger sie nicht mehr ertragen;
Darum will ich auch nicht Ruh' noch Rast
Und wähle gern mir Müh' und Plagen."

Digitized by Google

Die Glocken der fernen Kirchen rufen die Gläubigen zum Morgen. gebete, und die Signale der aus verschiedenen Entfernungen ertönenden Jagdhörner (abwechselnd zwischen F-dur und Es-moll) erhöhen den Eindruck dieser Stunde ländlicher Ruhe und Waldeinsamkeit.

Bald darauf zieht der Landgraf mit seinem Jagdgefolge dieses Weges und, einen Ritter gewahrend, der demselben nicht angehört, nähert er sich ihm und erkennt Tannhäuser. — Es wurde bereits erzählt, daß Wolfram von Eschenbach, sein Nebenbuhler in Gesang und Liebe, darauf bestand, ihn zu Elisabeth, die ihn liebt, zu führen und ihn endlich bestimmt, seinen alten Platz unter den Sängern, die er so oft besiegt, und die dennoch seine Abwesenheit beklagten, wieder einzunehmen. Dieses reizend melodische, zarte und innige Rührung atmende Motiv wird in seinen ersten acht Takten wieder aufgenommen und in dem Andante eines durch die fünf Sänger und den Landgrafen gebildeten Sextetts dialogisiert, indem dieselben in Tannhäuser dringen, wieder zu ihnen zurückzukehren. Bei dem Namen Elisabeth ruft letzterer, wie von einem belebenden Strahle getroffen, aus:

„Ha, jetzt erkenne ich sie wieder,
Die schöne Welt, der ich entrückt!
Der Himmel blickt auf mich hernieder,
Die Fluren prangen reich geschmückt.
Der Lenz mit tausend holden Klängen
Zog jubelnd in die Seele mir;
In süßem, ungestümem Drängen
Ruft laut mein Herz: Zu ihr! Zu ihr!“

Sobald seine Stimme sich mit den anderen vereinigt, setzt das Septett ein freudig bewegtes, hinreißendes Allegro ein, dessen Finale, von den Fanfaren der Jäger unterbrochen, den Schluß des ersten Aktes bildet. Die verschiedenen Klangfarben der Stimmen sind so meisterhaft gruppiert und ihre Partien in diesem Ensemble mit solcher Feinheit gezeichnet, daß man darin unmöglich die Aufforderung edler Nebenbuhler zu edlem Kampfe verkennen kann. Dieses Finale ergreift auch die Hörer unwiderstehlich, und der vollste Beifall hallt im Saale wider.

Digitized by Google

Nichts natürlicher und keuscher, als die allem eifersüchtigen Grolle fernstehende, aufjubelnde Freude, mit der Elisabeth den ihr von Wolfram zugeführten Ritter empfängt. Leichten Schrittes, mit dem glücklichen Lächeln erster Jugend, eilt sie in die Halle, wo sie die Gesänge vernommen, die sich so tief in ihr Herz gegraben, und deren Schwelle sie, seit dem Verschwinden ihres Sängers, nicht mehr überschritten hatte. Mit ausgebreiteten Armen tritt sie ein, als wolle sie über ihre ganze Umgebung den hellen Schein ihres Glückes, die Strahlen ihrer eigenen inneren Seligkeit verbreiten. Schon geschmückt zum bald beginnenden Feste zweifelt sie nicht daran, daß ihr Ritter-Sänger sie als Sangespreis erringen werde. Ein einfacher Goldreif, eher einem Heiligenscheine als einem Diademe gleichend, umgibt ihr blondes Haupt; ihre langen Flechten fallen unter einem leichten Schleier herab auf den Faltenwurf des weißen Atlas, von dem sich das silbergestickte, malerische Mieder abhebt, das die Frauen zu jener Zeit trugen. Ein auf den Schultern festgehaltener Mantel von blauem Sammet umwallt, wie Himmels Azur, diese Erscheinung verkörperter Unschuld.

Entfaltete die Liebesgöttin, ihr schwarzes Gelock über dem sinnlich sich senkenden Nacken mit Rosen umkränzt, unter den halb geschlossenen Lidern, hinter dem verführerisch blinkenden Gürtel verborgene Reize, schien sie dem lustberauschten Sänger die Schönheit selbst, ja die absolute, unvergleichbare Schönheit, so mußte die jungfräuliche Elisabeth seine Seele durch ihre wunderbare Hoheit hinreißen, die, gleichsam aus himmlischen Regionen stammend, zu ihm niedersteigt, um ihn der streitig zu machen, die aus der Tiefe salziger Fluten zum Aufenthalt der Sterblichen gekommen war.

Das Duo zwischen Tannhäuser und Elisabeth im zweiten Akte läßt sich, was Gefühl und musikalische Schönheit betrifft, mit dem Duo des Achilles und der Iphigenie von Gluck vergleichen. Dasselbe Einatmen gegenwärtigen Glückes, dasselbe keusche Hingeben, dasselbe einfache Geständnis einer tiefen Leidenschaft, dasselbe Wiederaufnehmen des stets variierten, und sich doch stets gleichbleibenden Themas — des Themas einer so glücklichen Liebe, daß man glauben möchte, es könne, ein Echo himmlischer Wonne, nie unterbrochen, nie gestört werden!... Es schließt mit einem Allegro, in dem der

Digitized by Google

ganze Jubel der beglückten Seele wie ein hehres Hosianna der Liebe erschallt.

Der Sängerkrieg, dessen Vorwurf wir schon andeuteten, und der, wenn auch ein wenig abstrakt und metaphysisch, doch innig mit dem Knoten des Dramas verbunden ist, erscheint als eine Episode, deren musikalische Partie Wagner mit ebenso großem Kraftaufwand, wie mit bemerkenswerter Überlegenheit behandelt hat.

Ihm geht ein Marsch voraus, während dessen die vornehmen Gäste des Landgrafen mit dem ganzen Zeremoniell der Etikette ihrer Zeit die Halle betreten, um sich je nach ihrem Range auf den ringsum angebrachten Sesseln niederzulassen, indes die Mitte der Halle der Sängergruppe vorbehalten bleibt. Da erscheinen die hohen Barone, ihre Mäntel sind mit ihren Wappenschildern bestickt. Die Edelfrauen, in die Farben ihrer Geschlechter gekleidet, lassen von Edelknaben ihre Schleppen tragen. Der hierbei ausgeführte Marsch ist von einem glücklich erfundenen Rhythmus — weder zu sehr akzentuiert, noch zu charakterlos. Er deutet bewunderungswürdig die gemessene und emphatische Haltung dieser Edelherren an, für welche es ebenso glorreich war, die Harfe wie das Schwert zu handhaben.

Dem Marsche in H-dur folgt ein zweiter in G-dur, dem Eintritt der Sänger bestimmt. Von feierlicherem Takte als jener, ist er von ernsterem, vornehmerem Charakter — eines jener fein durchdachten Details, wie sie Wagners Kompositionen so reich und gehaltvoll, ihr Studium so fesselnd machen.

Sobald die zahlreichen Gäste und die ihnen folgenden Sänger sich geordnet haben, tritt tiefe Stille ein. Wolfram erhebt sich vor den anderen; denn seinen Namen hatte Elisabeth aus der Urne gezogen, da das Los den ersten zum Kampfe Berufenen bestimmen sollte. Gleich den übrigen Sängern hält er in seiner Hand die Harfe. Diese begleitet alle ihre Gesänge und spielt nicht allein in diesem Akte, sondern in der ganzen Partitur eine große Rolle, die einen tüchtigen Künstler fordert, um die ihr zugeteilten komplizierten Passagen — die zu sehr hervortreten, um abgekürzt werden zu können — auszuführen.

Digitized by Google

Das Rezitativ Wolframs ist geistreich ausgeführt. Es ist der Gesang einer kontemplativen Seele, die weder von innerer Erregung noch von äußerem Sporn getrieben wird. In dem Moment, wo Tannhäuser sich vorbereitet, um ihm zu antworten, nimmt das Orchester die ersten Töne des der Ouvertüre entnommenen, Sinneslust atmenden Motivs wieder auf, welches den Bacchantentanz rhythmisierte, als er, von Venus die „Freiheit" verlangend, ihr versprach, daß er trotzdem nie aufhören werde, ihre Reize zu preisen.

Als ob das schwache Band dieses beim Scheiden hingeworfenen Versprechens genügte, um ihn in das Verderben zu ziehen, wird der Hörer, sowie das Motiv auftaucht, instinktiv von Schrecken ergriffen, der sich von Minute zu Minute steigert, gleich den Schauern, die einer Katastrophe vorhergehen. In dem Maße, als die Aufregung des Kampfes zunimmt und Widersprüche hervorruft, die mit der Erbitterung des schuldigen Ritters endigen, werden diese Töne deutlicher und höher. Immer schärfer trifft die verhängnisvolle Reminiszenz das Ohr, bis endlich Tannhäuser, auffahrend, außer sich, die Strophe des ersten Aktes vollständig wiederholt und der Liebesgöttin ohne Hehl sein Loblied singt.

Der Bestürzung, der Verwirrung der jetzt eintretenden tragischen Situation wird durch Elisabeths sich der Gefahr entgegenwerfende Bewegung Einhalt getan. Sie verteidigt in rührender Weise die Sache ihres Ungetreuen und hält die Tränen nicht zurück, die ihr die Brust beklemmen. Bald erstirbt ihre Stimme in langgetragenen Tönen, als wollten ihre physischen Kräfte sie verlassen, bald erneuert sich ihre Seelenstärke, und in immer herzergreifenderen Akzenten ruft sie Himmel und Erde zu Zeugen dessen auf, daß Unbeugsamkeit hier ein Sakrilegium sei. Wie von einer höheren Macht inspiriert, gebietet sie im Namen des Erlösers den Kämpfenden, von der Ungerechtigkeit eines voreiligen Urteilsspruches abzustehen. Bei der ersten Erwiderung, die Tannhäuser dem Wolfram gegeben, hatte ihr Herz in leidenschaftlicher Übereinstimmung gepocht, sie hatte, um ihm das zu gestehen, sich zu ihm geneigt, was von ihm unbemerkt geblieben war; doch niemand hatte sich ihr angeschlossen. Als sie aber erfuhr, daß der Verlobte ihrer Seele der Sünde anheimgefallen war, bemitleidete sie ihn wie einen Irrenden. Kein Zweifel, weder

Digitized by Google

an seiner angeborenen Größe, noch an den Gnadenmitteln des Heiles, stieg in ihr auf.

Nun Elisabeth die Schwerter zurück in ihre Scheiden gebannt hat, bricht die herausfordernde Haltung Tannhäusers in trostloser Niedergeschlagenheit zusammen, und er sinkt zu ihren Füßen hin. Indes ihre Stimme in Ermattung erstirbt, gipfelt sich ihr Flehen der höchsten Liebe und des höchsten Schmerzes. Alle senken in bewunderndem Staunen die Waffen und sprechen:

„Ein Engel stieg aus lichtem Äther,
Zu künden Gottes heil'gen Rat!"

Diese Worte sind von einer Melodie getragen, die, mild sich erhebend und einige Takte dahinschwebend, gleichsam ein engelhaftes Wesen veranschaulicht. Der beredte Gesang Elisabeths, der in den empörten Seelen der rauhen Ritter Milde erweckt, ist sehr lang und in einer sich dem Kirchenstil nähernden Weise geschrieben. Man begegnet hier dem außergewöhnlichen Rhythmus, der sich in dem folgenden Ensemblestück aus dem unregelmäßigen Pochen der ergriffenen, begeisterten und zugleich bestürzten Herzen zu bilden scheint, die sich einer so erhabenen Offenbarung selbstloser Liebe nicht zu widersetzen wagen. Dieses große Finale wiederholt gleichfalls das Hauptthema der Arie der Elisabeth und endigt mit Wiederaufnahme der Melodie: „Ein Engel stieg aus lichtem Äther."

Es hat Wagner gefallen, die melodische Entfaltung dieses Chores bis zu den äußersten Grenzen der musikalischen Wirkung zu führen. Nur für Männerstimmen und eine einzige Sopranstimme komponiert, welche jene mit sich fortreißt und emporzieht, ist der Chor von einem tiefen Ernste und verbreitet die fromme Sammlung, die man nur an heiligen Stätten zu finden gewohnt ist. Der Akt schließt mit einem Ausruf Tannhäusers, der mit den eben am Schlosse vorbeiwallenden und den Anfang ihres Morgengesanges wiederholenden Pilgern nach Rom zieht. —

Beim Beginn des dritten Aktes, nach der Rückkehr der Pilger, die diesmal über die Szene schreitend das ganze religiöse Thema der Ouvertüre wiederholen, kniet Elisabeth vor dem Muttergottesbilde, das wir im ersten Akte schon gesehen haben, und betet ihr

Digitized by Google

letztes Gebet, in welchem sie ihre Seele für den auszuhauchen scheint, den sie so leidensvoll geliebt.

Die langgehaltenen Töne der Blasinstrumente, verdüstert durch das halberstickte Stöhnen des Bassethorns, lassen uns ihre tödliche Ohnmacht fühlen. Man könnte sagen, Wagner habe keine Stufe dieses Todeskampfs der Hoffnung überspringen wollen, indem er jeden Klageruf, alle Momente, die noch einmal in ihrer Erinnerung aufflackerten, gleichsam gesammelt und so, wie sie im Gedächtnisse der Sterbenden erstehen mußten, durch das Orchester wiedergibt. Wir vernehmen Reminiszenzen ihrer Begegnung mit Tannhäuser, ihres Zwiegesangs mit ihm im zweiten Akte, ihres Flehens, das sein Leben gerettet, sowie des Gesanges Wolframs, als er versucht, die Eintracht unter den Sängern wiederherzustellen und Tannhäuser seinem Wahnsinne zu entreißen. Wohl hätte manches Frauenherz in solcher Stunde noch einmal zurückgeschaut auf eine so selbstlose Hingebung. Aber die Liebe bleibt sich treu, und Elisabeth versagt dieser rührenden Neigung selbst das Mitleid.

Wolfram, nachdem sie sich zurückgezogen, allein zurückbleibend, wendet sich an den Abendstern, daß er geheimnisvollen Trost ihr bringe, die ohne Tröstung bleiben will:

„Wie Todesahnen Dämm'rung deckt die Lande,
Umhüllt das Tal mit schwärzlichem Gewande;
Der Seele, die nach jenen Höh'n verlangt,
Vor ihrem Flug durch Nacht und Grausen bangt: —
Da scheinest du, o lieblichster der Sterne,
Dein sanftes Licht entsendest du der Ferne:
Die nächt'ge Dämm'rung teilt dein lieber Strahl,
Und freundlich zeigst den Weg du aus dem Tal. —
O du, mein holder Abendstern,
Wohl grüßt' ich immer dich so gern;
Vom Herzen, das sie nie verriet,
Grüß' sie, wenn sie vorbei dir zieht,
Wenn sie entschwebt dem Tal der Erden,
Ein sel'ger Engel dort zu werden! —"

Dieses Lied für Bariton ist eine der melancholischsten Liebesklagen, es gewährt uns einen jener Ruhemomente, wo die gehemmte und durch die Handlung des Dramas selbst zerstreute Aufmerksamkeit sich ganz einem rein lyrischen Erguß hingeben kann. Dieser

Digitized by Google

Ruhepunkt vor dem Schlusse der Oper war unumgänglich und leitet eine der erstaunenswertesten Schöpfungen des Genies Wagners ein: nämlich die Szene, in der Tannhäuser von Wolfram erkannt wird und diesem von seiner Pilgerfahrt berichtet.

Die Verse dieser Erzählung sind besonders schön; aber Wagner hat zugleich das seltene Geheimnis gefunden, sie dem Gesange in einer so völlig adäquaten Weise anzuschmiegen und zu verschmelzen, daß, während es einerseits unmöglich ist, an ihnen, ohne sie zu beachten, vorüberzugehen — so sehr ist ihre geistvolle Deklamation durch die musikalischen Intonationen hervorgehoben — man andererseits die Musik nicht als eine Nebensache betrachten kann, die nur dazu bestimmt ist, sie klarer hervortreten zu lassen. Wagner ist weit davon entfernt, sich einer Verleumdung auszusetzen, wie man sich einer solchen Gluck gegenüber schuldig machte, indem man behauptete, der große Meister pflege vor dem Komponieren auszurufen: „Gott, laß mich vergessen, daß ich Musiker bin!"

Ganz Musiker, wie er ist, bleibt Wagner dennoch nicht weniger ein vornehmer Dichter und Prosaist; aber so sehr er Dichter ist, so findet er nur in der Musik den vollen Ausdruck seines Gefühles und zwar so vollkommen, daß auch nur er einzig imstande, ist uns zu sagen, ob er seine Worte seinen Melodien anpaßt, oder ob er Melodien zu seinen Worten sucht. Die Erzählung der Pilgerfahrt Tannhäusers besteht, von schmerzlichen Sarkasmen durchzogen, welche die Verzweiflung über die Lippen des unglücklichen Exkommunizierten treibt, aus einer Reihenfolge so herzzerreißender Aufschreie, daß mancher Theaterbesucher ihr nicht bis zu Ende folgen konnte. Sie kündet all die erlittenen Leiden: die getäuschten Hoffnungen, die nagenden Gewissensbisse, denen das ersehnte Mitleid hartnäckig verweigert wurde, die zurückgestoßenen inständigen Bitten, die verschmähte brennende Reue und endlich die Schrecken vor dem unwiderruflichen Verderben.

In dieser Vielgestaltigkeit der von den grausamsten Qualen erpreßten Bekenntnisse folgen und vermischen sich Gesang, Rezitativ, Ausruf, Schrei, sardonisches Lachen mit einer solchen pathologischen Wahrheit, einem solchen Wechsel verzweifelter und empörter Erregung, daß diese Erzählung selbst ein Drama im großen Drama

Digitized by Google

bildet. Durch ihre düsteren Farben, die geschilderte Todesangst, trennt sich diese Szene sowohl von dem, was vorhergegangen, wie von dem, was folgt, scharf ab, wie eine Beschwörung, welche das Siegel des Abgrundes der Leiden bricht, um vor unseren starren Blicken die ganze Unendlichkeit des Schmerzes zu entschleiern.

Die Schrecken dieser grauenhaften Nachtgebilde erreichen ihren Gipfel, als Tannhäuser des Aufenthaltes bei Frau Venus gedenkt, deren Berg sich in diesem Moment öffnet, um seine Beute zu verschlingen, und die Göttin selbst erscheint, um ihr Opfer an sich zu reißen. Das Bild der sinnlichen Freuden, welche unauslöschliche Gluten schüren, indem sie den konvulsivischen Klagen des Unglücklichen hypnotische Lockungen entgegenstellen, treibt das Schauerliche dieses Momentes auf seinen Höhepunkt und offenbart uns die ungeheuren Qualen, die der menschliche Geist mit dem Begriff der Hölle verbindet.

Während des Zwischenspiels der Erscheinung der Venus, das unseren Sinnen nur anziehende Formen darbietet und nichtsdestoweniger unseren Abscheu erregt, indem es dem Sabbat, an dem die Sterblichen mit den Dämonen verkehren, einen poetisch wahreren Charakter verleiht als die häßlichen, burlesken und widerlichen Malereien, die durch die verschiedensten Künste zur Darstellung kamen, wird das Allegro der Ouvertüre hinter der Szene aufgeführt, als wenn es aus dem Innern des Berges erklänge. Da nimmt Tannhäuser, im äußersten Paroxysmus der Verzweiflung Venus anrufend, die Phrase der Ouvertüre auf, welche dort die dominierende Melodie einführte und sich jetzt im Orchester durch ein schauderndes Tremolo der Violinen verlängert. Dieses betäubende Ausströmen der Sinneslust wird durch eine absolute Stille unterbrochen, als Wolfram den Namen Elisabeth ausspricht, den Tannhäuser mit einer Art starrer Bestürzung wiederholt. Das schillernde Zwielicht erlöscht. Der Berg schließt sich, und der Zuschauer spricht aufatmend: „Die Erde hat ihn wieder!“ ... Die Erde hat ihn wenigstens noch einmal zurückerobert.

Sobald der Leichenzug Elisabeths, die ausgestreckt auf ihrer Bahre liegt, erscheint, sinkt der Sünder sterbend an derselben nieder mit den Worten: „Heilige Elisabeth, bitte für mich!“ — um

Digitized by Google

im Tode sich mit ihr unlösbar zu vereinen. Sobald der lange Trauerzug, an seiner Spitze der Landgraf, nach ihm Priester, Ritter und Edelfrauen, die ganze Bühne mit einer dichtgedrängten Menge füllt und der ganze Raum von Sterbegesängen und den düsteren Klängen der Glocken widerhallt, steigt die Sonne über dem in Trauer versenkten Tale empor.

In demselben Augenblicke stimmen alle — gleichsam ein sichtbares Zeichen, daß das ewige Licht den beiden Liebenden leuchte — einen mächtigen Chor nach den ersten acht Takten des religiösen Themas der Ouvertüre an: ein „Alleluja! er ist erlöst! Alleluja!" Ihm vereinen sich die Stimmen einer Gruppe von Pilgern, die eben von Rom kommen und das Wunder des ergrünten Stabes des unerbittlichen Bischofs als Zeichen der Gnade verkünden. Dieses Alleluja überströmt uns durch seine erhabene Feierlichkeit und seinen strahlenden Glanz wie mit himmlischer Erquickung.

Die Liebenden, deren Geschick wir mit so ängstlicher Spannung verfolgten, haben aufgehört zu leben: das Übermaß des Schmerzes hat beide getötet. Doch sobald das große Drama vor unseren Augen vorübergezogen ist und nur noch in unserem Herzen nachzittert, ist unsere Seele getröstet. Beruhigt sind die Schmerzen, die es verursachte. Wir glauben das duldende Paar, nun Elisabeths Gebet Erhörung fand, im Besitz einer unverlierbaren Glückseligkeit. Wir fühlen, beinahe greifbar, wie man sich rettet, indem man sich verliert: so überwältigend ist die Kraft des religiösen Aufschwungs im Finale der Oper.

Auf diese Weise, mit Hilfe der gebieterischen Hoheit der Kunst, den Geist eines frivolen Publikums über die seiner Phantasie gewöhnlich gezogenen Grenzen hinauszuheben und in ihm kraft hinreißender Ausdrucksgewalt aus Trauer Befreiung und Freude erstehen zu lassen: ist das nicht einer der schönsten Siege, nach dessen Ruhm zu streben Dichtern und Künstlern verliehen ist?...

Digitized by Google

IV.

Die Verhältnisse der Oper sind sehr glücklich getroffen. Sie ist weder zu kurz für das Sujet, noch zu lang für das Publikum. Die Szenen sind gut eingeteilt, und obgleich weit ausgesponnen, ermüden sie keineswegs durch unnützes Ausdehnen der Situationen. Die Einzelteile sind im Interesse der Gesamtwirkung gruppiert, woraus ein harmonischer Eindruck hervorgeht. Eine derartige Struktur ist im allgemeinen nur das Vorrecht solcher Werke, deren verschiedene Teile gleichzeitig mit der Grundidee, also unter der Gewalt der ersten Begeisterung ausgearbeitet und vollendet worden sind. Gerade hierdurch wurde ihnen die exakte Verbindung untereinander bewahrt, die eine der notwendigsten Eigenschaften ist, um großen Konzeptionen die Anziehungskraft zu sichern. Oft geht während zu langer Arbeit die Genauigkeit dieser Verbindung verloren; denn leicht gibt sich der Künstler an irgend eine der Nebensachen hin, die er auf Kosten der allgemeinen Harmonie vergrößert. Auch sind die Werke selten, die dem ersten Erguß des poetischen Gefühles entströmen und wie Minerva fertig, in Wehr und Waffen dem Geiste ihres Schöpfers entsprungen sind. Um dieselben hervorzubringen, bedarf es eines glücklichen Zusammentreffens von tausenderlei ebenso unentbehrlichen als seltenen Umständen. Mit ihrem Schaffen ist es, wie mit dem Entstehen der Diamanten, das sich nach Bedingungen vollzieht, welche sämtlich der Wissenschaft zwar bekannt, aber so außerordentlich schwer in Übereinstimmung zu bringen sind, daß der Zufall noch immer die Bildung dieses wunderbaren Edelsteines beeinflußt.

Wer es vorzieht, Partituren vom rein technischen Standpunkte aus zu beurteilen, wird die des „Tannhäuser" mit besonderer Aufmerksamkeit lesen. Sie ist gelehrt geschrieben; ihr harmonisches Gewebe ist fest, kompakt; das Relief der Melodien ist ausgeprägt, die instrumentale Verteilung äußerst geschickt; tonmalende Effekte, sowie das haushälterische Benutzen einzelner Instrumente, sind mit Besonnenheit und gutem Geschmacke behandelt. Ihre Ausführung verlangt die äußerste Präzision, ein feines Zusammenstimmen der Nuancen, sowie ein gutgeschultes und schmiegsames Orchester,

Digitized by Google

das von der leisesten Bewegung des Taktstockes seines Dirigenten beschleunigt oder zurückgehalten, schwächer oder stärker wird. Sie verlangt eine Begeisterung, die über der Tonmasse schwebt, wie der Hauch der Luft über großen Gewässern, deren Fläche er bald unmerklich leise erzittern, bald sich erheben läßt zu brandenden, donnernden Wogen.

„Wie viele Noten!" sagte Kaiser Joseph II. zu Mozart, als er eine seiner Opern zum erstenmal hörte. „Wie viele Noten!" könnte man auch ausrufen beim Anhören der Oper Wagners. Aber wie Mozart, so hätte auch Wagner das Recht zu antworten: „Nicht eine zu viel!"; denn er gestattet weder dem erregten Zuschauer, noch dem aufmerksamen Musiker, auch nur einen einzigen Augenblick gleichgültig und ermüdet zu sein. Nichtsdestoweniger ist dieses Werk von so erhabenem Charakter, daß es eine gewählte, die ernsten Schönheiten der Kunst würdigende Zuhörerschaft verlangt, die gewohnt und befähigt ist, ihnen die volle Aufmerksamkeit, die sie fordern, zu widmen. Wenn es erst bekannter sein wird, wird man das Skelett dieses schönen Werkes zerlegen und nicht verfehlen, alle seine Glieder zu zählen. Doch wird es noch einigen Widerspruch zu überwinden haben, ehe es unwiderrufliche Anerkennung findet.

Es läßt sich nicht verkennen, daß sein deklamatorischer Stil diejenigen, welche in der Kunst des Gesanges nur die Virtuosität der Kehle anerkennen, verletzen wird, und daß diese vortreffliche Gründe geltend machen werden, um gegen deren Verbannung von der Bühne zu protestieren. Aber man kann ihnen erwidern, daß, wenn auch Rouladen und Vokalisen hier keinen Platz finden, es in der Kunst verschiedene Manieren gibt, von denen jede ihre Entwickelung verfolgen kann, ohne dabei zu verlangen, daß eine gegenseitige Verbannung oder Vernichtung damit verbunden sei.

Die Freunde leichter Arien, Cabaletten, Ritornelle, die man so bequem beim Verlassen des Theaters nachträllern kann, werden nur eine magere Ernte im „Tannhäuser" finden. Mit Ausnahme des von Wolfram gesungenen Liedes an den Abendstern, das einen ebenso großen Erfolg wie die Lieder Schuberts erreichen kann, sowie des großen Marsches im zweiten Akte, der sich sehr für Militärmusik eignet, lassen sich vielleicht keine anderen Stücke vorteilhaft

Digitized by Google

aus der Partitur herausnehmen. Alles fügt und verkettet sich in dem dramatischen Knoten; alles strebt namentlich dahin, die Charaktere der Personen zu zeichnen.

Und hierin scheint Wagner mit seiner individuellen Auffassung der Oper einen weit besseren Erfolg zu haben als seine Vorgänger. Er will, daß in der Musik geradeso wie in der Tragödie die Charaktere gewissenhaft studiert werden, daß die Gespräche und Handlungen der Personen wahr erscheinen, sich mit Konsequenz folgen und ein treues Bild des menschlichen Herzens darbieten.

Um diese Treue zu erreichen, scheut er keine Arbeit, ja er verbirgt sie zuweilen in so feinen Zügen, daß sich befürchten läßt, sie könnten manchem Auge unbemerkt bleiben. So beispielsweise nach der ersten Begegnung Elisabeths mit Tannhäuser. Hier nimmt in dem Augenblick, da dieser sie verläßt und sie, um ihm noch ein Liebeszeichen zu geben, sich dem Fenster nähert, das Orchester eine der anmutigsten Stellen ihres Duo kurz wieder auf, nämlich die, wo sie ihm freudig für seine Rückkehr dankt. Befriedigt in dem Bewußtsein, daß ein Wunder ihn ihrer Liebe zurückgegeben, glaubt sie zu fest an ihn, um in sein Schweigen dringen, ja nur versuchen zu wollen, das Geheimnis zu lüften, das dieses Wunder bewirkt.

Viele derartige Feinheiten würden sich anführen lassen, doch wollte man ihrer keine übergehen, so müßte eine Erklärung fast aller Gespräche folgen. Der Dichter hat es verstanden, dem Raume, über den er zu verfügen hat, selbst bei den engsten Grenzen jeglichen Vorteil abzugewinnen. Er hat es verstanden, die prosaischen Verse zu vermeiden, die häufig notgedrungen der Entwickelung der Handlung entspringen. Nirgends ermangeln die Verse in dieser Oper der erhabenen oder notwendigen Gedanken. Diejenigen, welche während der Musik den Text nachlesen, werden die exzeptionellen Eigenschaften zu würdigen wissen, die hier nur angedeutet werden können, weil sie sich der Aufgabe eines einfachen Berichtes entziehen.

Doch liegt es nahe zu fragen: „liegen diese so zarten Gefühlswendungen im Bereich des Dramas?" — Wir gestatten uns nicht, darüber zu entscheiden. Wer würde der entzückenden Feinheit der Blumen eines van Huysum oder dem Baumschlag eines Berghem seine Bewunderung versagen? Bedarf es auch einiger Mühe, sich

Digitized by Google

ihnen hinreichend zu nähern, um sie in ihrem vollen Lichte betrachten zu können: wer von denen, die das Schöne lieben, suchen und finden, würde sich dieser Mühe entziehen?

Man kann nicht umhin zu bemerken, wie vorteilhaft für die Inszenierung dieser Oper das ihr zugrunde liegende Phantastische der Sage ist. Man möchte glauben, es sei für die Bühne erfunden. Ohne zu große Ansprüche an die Wunder des Maschinisten zu stellen oder die Dekoration einem so häufigen Wechsel zu unterwerfen, daß die Augen schließlich mehr als die Ohren beschäftigt sind, eignet es sich dennoch zu vielen optischen Effekten. Das Innere der Venusgrotte, die ihr folgende Frühlings- und Morgenlandschaft, die in derselben Gegend spielende Nachtszene, wo man die Gestalt Wolframs von der des die Leiden seiner Pilgerfahrt erzählenden Tannhäuser kaum unterscheiden kann, die plötzliche und rasch vorübergehende Erscheinung der Zauberhöhle im Innern des sich teilenden Berges können ebenso wie die Architektur des noch auf der Wartburg befindlichen Saales Stoff zu schönen Gemälden geben.

Den neuen und scharfen Kontrast, der in der Zusammenstellung des antiken Kostümes mit dem mittelalterlichen liegt, wird man bereits bemerkt haben. Die Phantasie, welche die schönen Zeichnungen eines Flaxmann, dessen Stichel uns mit den Umrissen der schönen Göttin vertraut gemacht, neu belebt vor sich zu sehen glaubt, vermag nur mit Mühe dieser Elisabeth den Namen einer Heiligen zu versagen, die aus den Malereien eines Legenden-Manuskripts ihrer Epoche zum Leben erstanden zu sein scheint.

Zu den großen Vorzügen der Tannhäuser-Dichtung ist ebenfalls zu rechnen, daß sie zu denen gehört, bei welchen das Gute und das Böse, sich personifizierend, nicht nur ein lebendigeres Interesse gewinnen als bei anderen Operndichtungen, sondern auch beständig in gewissem Sinne, wie das Gute und das Böse selbst, vor den Einflüssen der Zeit, vor langwierigen Wiederholungen, vor den Veränderungen des Geschmackes und der poetischen Konzeptionen geschützt sind, daß sie mit anderen Worten ihre Vorzüge aus dem Nichtvorhandensein einer ausgesprochenen Intrige geschöpft und den Knoten nicht durch die Verschlingungen der niedrigen und oft abgenutzten Triebfedern geschürzt hat. Die Begebenheiten

Digitized by Google

entströmen hier unmittelbar ihrer ersten Quelle: dem menschlichen Herzen. Stets durch den selbsttätigen inneren Trieb erzeugt, entwickeln sie sich aus diesem notwendig und fatalistisch, doch nie unter dem Drucke der List, nie der Falschheit erliegend.

Durch das Fehlen und in zweiter Linie Stehen der Werkzeuge des Verderbens, auf welche die erste Schuld und das schnellfertige Urteil zurückfällt, werden wir zu einer eingehenderen und tieferen Untersuchung der Hauptcharaktere, zu einer mehr motivierten Verteilung unserer Bewunderung, unserer Sympathien, unseres Tadels gezwungen. Da kein Vermittler zwischen dem Irrtum und dem Unglück des Menschen besteht, so folgen die Konsequenzen gebieterisch ihren Prämissen, und tief ergriffen verfolgen wir diese von Leidenschaften durchlaufene Bahn — Leidenschaften, die sich nur am Gegner von gleicher Natur, von gleicher Größe entzünden und nur mit Gefühlen kämpfen, die denselben Regungen des Herzens entsprungen sind.

Die Nebenpersonen, weit entfernt, eine Verwickelung gemeiner Interessen und niedrigen Hasses darzubieten, zeigen sich im Gegenteile von Gefühlen beseelt, die selbst in ihrem Übermaße erhaben bleiben. Diese Anordnung des Dramas gibt seiner ganzen Darstellung etwas eigentümlich Edles. Man atmet frei in so guter und ehrlicher Gesellschaft, wo die heftigsten Leidenschaften und die beweinenswertesten Vergehen keineswegs aus niedriger Gesinnung und rohen Begierden hervorgehen. Wir wissen wohl, daß wenige Sujets solche Vornehmheit aufweisen, und daß es zurzeit vielleicht unmöglich wäre, dieselbe von einem nichtmusikalischen Stücke zu verlangen!

Im Altertume vermochte die Schilderung großer Affekte sowie die Schönheit der Sprache, wenn von einem begeisterten und fähigen Darsteller vorgetragen, schon an und für sich eine herrliche, mit Beifall gekrönte Tragödie zu schaffen. In unserer Zeit wäre sogar der Musik ein ähnlicher Erfolg kaum erreichbar, und gewöhnlich wagt sie es nicht einmal, sich auf solche alleinige Verdienste zu beschränken. Indem sie auf der Bühne stets die verschiedenen Regungen des Herzens am unmittelbarsten zum Ausdruck bringt, fürchtet sie sich mehr und mehr, das Schauspiel allein, ohne jene

Digitized by Google

Hilfsmittel auszufüllen, die ihren Reiz für die Menge erhöhen, indem sie die Neugierde und Überraschung derselben anregen und unaufhörlich — selbst im Notfalle künstlich — das Vergnügen der Abwechslung nähren. Es ist daher ein Werk um so freudiger zu begrüßen, je mehr es allen Erwägungen der Gegenwart und des augenblicklichen Erfolgs fernesteht und in dem gewissenhaften und selbstlosen Streben nach dem Schönen um des Schönen willen entworfen worden ist.

Die Mythe der Frau Venus charakterisiert in einer schlagenden Weise das Nebelhafte der germanischen Phantasie. Wenn die letztere in ihren Träumen wagt, sich jener poetischen Sinnlichkeit hinzugeben, welche den mythologischen Fiktionen, den Oden Anakreons entströmt, in denen tropfenweise Rosenessenzen, Liebestränen und Wein von Skio gemischt destilliert sind, oder welche die Verse Sapphos aushauchen, die zart sind wie Küsse, die der Abendwind den Saiten der Lyra entlockt, so wagt sie nicht anders sich den geträumten Genüssen hinzugeben als im geheimnisvollen Dunkel irgend einer verborgenen Höhle. Welche andere Nation würde die sinnliche Leidenschaft und die Wonne gestillter Begierde so der liebkosenden Sonne, des Gottes, von dem fern die Musen schweigen, der lauen Küsse des Zephirs beraubt haben?

Es bedurfte des unzerstörbaren Spiritualismus des deutschen Geistes, um instinktmäßig die Natur von diesen unlauteren Freuden zu trennen und ihre keuschen Schönheiten vor der Berührung schamloser Sinnlichkeit und vor zynischer Entweihung zu bewahren. Wagner hatte, als er diese im Staube alter Chroniken verborgene Legende hervorsuchte und sie zum Stoff seiner Dichtung wählte, eine glückliche Hand, ähnlich wie alle, die ihr Glück nehmen, wo sie es finden, weil sie eben Glück im Finden haben.

Die naive Kühnheit und volkstümliche Eigenart dieser Sage lieferten Wagner eine noch unbenutzte Form, durch welche er der Unbequemlichkeit unvermeidlicher Vergleiche entging. Er verstand einen Stoff zu verjüngen und einen Gedanken wieder aufzunehmen, der schon öfters von Meisterhand und aus mehr als einem Gesichtspunkte behandelt worden war. Die Originalität dieses Entwurfs erlaubte ihm, sein Sujet zu betrachten, als hätte er noch keine

Digitized by Google

Vorgänger gehabt; sie erlaubte ihm ferner, sich zu den Regionen eines noch unentweihten Symbolismus zu erheben.

Es ist ein gewagtes Unternehmen, sich auf den schwankenden Sprossen der Allegorie zu den höchsten Höhen erheben zu wollen. Wagner hat sich auf ihnen erhalten. Mit außerordentlicher Geschicklichkeit folgte er der gegebenen Linie und wandelte die schmale Brücke, welche die Poesie zwischen Tatsache und Mythe zu schlagen imstande ist. Er hat seinen Personen genug des zum Drama erforderlichen Lebens verliehen und hat ihre Konturen genugsam von Nebel umspielen lassen, so daß jeder Verständnis Entgegenbringende seine eigenen Züge hineinzeichnen konnte. So hat er das Mittel gefunden, in neuer Weise das geheime Band, das wirre Gefühle an sinnliche Begierden knüpft, anzudeuten, und hat den unschätzbaren Vorzug gehabt, sich der Notwendigkeit entziehen zu können, in welcher man sich bis dahin stets befand, wenn man den Typus des Lüstlings nur durch die Vielfältigkeit seiner Liebschaften charakterisieren zu können meinte.

In Wagners Gedicht erscheint uns die Sinnlichkeit nicht mehr unter den Bildern, welche der Leidenschaft als Vorwand dienen, sondern wie die fleischgewordene Leidenschaft selbst, die sich zugleich Zweck und Gegenstand ist. Infolgedesssen sind wir hier von dem obligaten Gefolge ungereimter Namen, von der Liste von »mille e tre« befreit, die in ihrer geschmacklosen Gespreiztheit und dummen Eitelkeit alles das raubt, was es Großes, Melancholisches und Erhabenes in dem ungeduldigen Sehnen nach unmittelbarer Seligkeit geben kann — einem Sehnen, von dem einige reich begabte Organisationen, die niemand wagen würde mit gewöhnlichen Lüstlingen zu verwechseln, verzehrend durchdrungen sind. Dank dieser Wiederbelebung der allegorischen Schönheit der Venus sind wir der gemeinen Einzelheiten, der Lokalfarben, der Sittenschilderungen, dieses ganzen Ballastes mikroskopischer Tatsachen enthoben, welche, sooft eine von diesen unseligen Gluten beleuchtete Gestalt auf der Szene, im Gedichte oder im Romane wiedergegeben wurde, unvermeidlich das Gemälde überluden und seinen poetischen Eindruck durch Übertreibung der malerischen Wirkung erstickten.

Digitized by Google

Es ist gewiß, daß diese Details, diese bunten Anekdoten, diese Lokalfarben, diese Einzelzüge der Sitten dazu dienen, die Ergötzlichkeiten zu unterhalten, die geistreiche und amüsante Erzähler hervorzurufen suchen. Aber unwürdigerweise berauben sie die in ihren unheilvollen Genüssen so viele Qualen bergenden schmerzlichen Freuden ihres verhängnisvollen Wesens, ohne daß diejenigen, welche sich ihnen hingeben, die Ansprüche auf unsere Teilnahme verlieren, die sie stets siegreich in Anspruch nehmen werden, solange das Leiden die geheime Gefährtin ihrer Delirien bleibt, solange sie im Jagen nach einer unerreichbaren Befriedigung durch das Gefühl eines niegefundenen Ideals angespornt werden. Es gibt kein noch so hohes Gesetz, kein noch so niederschmetterndes Urteil, das ihnen den unstillbaren Reiz des Sehnens rauben könnte. Sie werden ihn bewahren, solange in ihren Herzen der erhabene Kampf währt, den Wagner in der großen Szene, wo sich Tannhäuser von der Venus losreißt, geschildert hat. Denn wer sagt uns, daß die Alcibiades, die Cäsars, die Don Juans, eingeschlossen in einem unüberschreitbaren Kreise unbefriedigter Wünsche, nicht mehr denn einmal Freiheit!... in dem Augenblick gerufen haben, „wo sie die besangen, die sie doch fliehen wollten!"

Um jedoch diesen furchtbaren, von kraftvollen Seelen zu erreichenden Moment zu seiner höchsten dramatischen Größe zu erheben, um die Hindernisse zu besiegen, welche seiner künstlerischen Darstellung der Kontrast entgegenstellt, der sich zwischen der Unfreiheit der begehrenden Leidenschaft und der Herrschaft des Willens über die Handlungen gestaltet, bedurfte man einer Vereinfachung der sie inszenierenden Mittel, mußte man weniger wirklich als wahr sein, war man genötigt, die Strahlen der Leidenschaft, welche man bis dahin auf eine Masse von Gegenständen verteilte, in einem Brennpunkt zu sammeln, so wie sie im menschlichen Herzen vereinigt sind. Gezwungen, jeden der Strahlen getrennt vom anderen sich brechen zu lassen, konnte man sich nicht von der Vervielfältigung der notwendig in zweiter Linie stehenden Personen dispensieren — Parasitengeschöpfe, welche auf eine undankbare Weise unsere Aufmerksamkeit ablenkten, indem sie uns ein nur stumpfes Interesse einflößten, uns rührten, ohne uns zu fesseln, und alles

Digitized by Google

inneren Wertes bar unseren Geist unentschieden zwischen Mitleid und Geringschätzung ließen.

Das Genie weist und stößt selten gewisse Wirkungsmittel, so wenig sie ihm auch zusagen mögen, zurück, ohne sie nicht sogleich durch andere, die es nie verfehlt zu entdecken, zu ersetzen.

Wagner, mehr bestrebt, den Lauf der Leidenschaften, als die von ihnen herbeigeführte Entwickelung darzustellen, hat die Begebenheiten vereinfacht und die Darsteller im Drama vermindert, hat aber zum Ersatz gewissermaßen den Schwung ihrer Seele verkörpert, indem er ihn in der Melodie inkarnierte. Mit dem „Tannhäuser" hat er eine überraschende Neuerung in die Oper eingeführt, durch welche die Melodie nicht nur gewisse Erregungen ausdrückt, sondern auch darstellt, und zwar dadurch, daß sie stets in dem Moment, wo dieselben wieder auftreten, zurückkehrt, indem sie sich im Orchester, unabhängig vom Gesange auf der Bühne, oft mit Modulationen wiederholt, welche die Abstufungen der Leidenschaften, denen sie entspricht, charakterisieren[1].

Diese Art der Wiederaufnahme der Melodie veranlaßt nicht allein eine rührende Rückerinnerung: sie enthüllt uns auch, sie verratend, die Rückkehr der Erregungen. Kaum hindurchschimmernd, solange diese Eindrücke noch unbestimmt schweben, entfaltet sie sich energisch, sobald sie mit größerer Kraft wieder auftreten.

Wir haben es nicht unterlassen, die vorzüglichsten Stellen anzugeben, wo Wagner diese Neuerung angewendet hat — eine Neuerung, so fruchtbar, daß sie eine neue Quelle der Effekte werden und der musikalisch-dramatischen Kunst ein Interesse mehr hinzufügen wird. Was kann uns mit den Personen, deren Schicksal zu betrachten wir uns versammeln, besser vertraut machen, als wenn wir ihre Empfindungen gleichsam mit ihnen teilen? Und welche andere Kunst könnte uns gleicherweise mit ihrer Unruhe, ihren Aufregungen verbinden als die Musik? welche ihr Gehen und ihr Kommen uns enthüllen? welche die süßen Schauer der Leidenschaft, die Herzens-

---

[1] Das in der Entwickelung begriffene Leitmotiv-System, für welches man damals diese technische Bezeichnung noch nicht gefunden hatte.
D. H.

Digitized by Google

angst und Beklemmung, die im Geleite des Schmerzes sind, uns so nachempfinden lassen?

Die Poesie gibt diese Erregungen wieder, wenn sie sich bereits in unserem Verstande zu Gedanken verdichtet haben und diese in gegliederten Sätzen zutage treten. Die Musik, in bezeichneter Weise angewendet, entdeckt uns das Sich-verbreiten und Vertiefen der Erregungen, ohne daß sie noch gesprochen haben.

Oder gibt es seelische Erregungen, welche dem Schweigen mehr Schönheit, mehr Erhabenheit verdanken? Würde uns eine Elisabeth, die vor die Rampe tritt, um in einer großen Arie ihre Trostlosigkeit auszudrücken, so rühren, wie sie es tut, wenn sie dem Wolfram mit einem Wink das Recht versagt, Zeuge ihres Schmerzes zu sein, und wir zugleich im Orchester den Schatten der traurigen Erinnerungen vorüberhuschen hören, die in diesem Augenblicke auf sie eindringen? Wie müßte man die unerschöpflichen Hilfsquellen der Kunst, die stets neue Weisen findet und sie in so vielgestaltige Schönheit kleidet, nicht bewundern? Werden wir denn nie die kleinliche Neigung überwinden, ihr Grenzen ziehen, sie in diesen oder jenen Kreis einschränken zu wollen? Befreien wir sie darum von einem Joche, um ihr ein anderes aufzubürden? Wann werden wir endlich erkennen, daß es eitel ist, sie von irgend einer ihrer Offenbarungen zurückhalten zu wollen?

Wie die Natur, umfaßt die Kunst in ihren Gesetzen die verschiedensten Gebiete, Entwickelungen und Verfahrungsweisen. Das Wandelbare und das Bestehende gehören ihr gleicherweise an. Wie die Natur vervielfältigt sich die Kunst durch beständige Umgestaltungen, die selbst dann sich fortsetzen, wenn ihr Erscheinungsleben erstarrt ist. Sie erwacht, sie erneuert sich nach momentanem Verfall. Sie erhebt sich unter neuen Gesichtspunkten. Begrüßen wir ihren Frühling, ohne mit Klagen und Trauern beim vergangenen Herbst zu verweilen, ohne weder die Bäume, deren Laubwerk der Frost verschonte, noch die bescheidenen Blüten des Mooses zu verachten, die leicht geschützt dahinlebten und ihren Duft bewahrten, der, so zart er ist, dennoch dazu beiträgt, unsere Atmosphäre zu durchwürzen.

Digitized by Google

Der Apostel der Liebe hat gelehrt, daß drei Gefahren, drei Abgründe dem Menschen drohen und unter seinen Füßen sich öffnen: die Fleischeslust, die Augenlust und hoffährtiges Leben. Führt ihn nicht zu allen dreien ein und dieselbe Hoffnung hin? die Hoffnung, auf dieser Erde einen unbedingten Genuß zu finden? sei es in den Freuden, welche Liebe heucheln, indem sie doch Selbstsucht an Stelle der Herzenshingabe setzen, sei es in der Spießbürgerlichkeit, die leicht zu erreichende Speisen behäbig hinunterschlürft, sei es in der Größe der ehrgeizigen Intelligenz, welche über die Tatsachen herrscht oder sich die Geheimnisse des Unbekannten mit Hilfe der Wissenschaft erobert? Diese eine Hoffnung — eine dreifache Hekate, schöne und grausame Eumenide — stellt sich in der Tat allen Augen unter einer dieser dreifachen Gestalten dar: als verführende und trügerische Sirene, als täuschendes Irrlicht, als glänzende und schreckliche Chimäre.

Von den drei Leidenschaften, welche in diesen drei Gestalten vergöttert werden, kann die Musik das Tragische derjenigen am besten schildern, die, indem sie unserem Ohre den süßen Namen der Liebe zuflüstert, uns den Flammenbecher darreicht. Sie hält uns in höheren Gefühlssphären, wohin sie uns besser als irgend eine andere Kunst auf Sturmesflügeln zu tragen oder auch zu entführen vermag bis zu den Grenzen des Äthers, ja bis zu den Pforten des Himmels, die wir sie überschreiten lassen.

Die Musik ist darum nicht nur zu dem Versuche berechtigt, dieses Aufstreben der Seele auszusprechen, sie darf auch eine gewisse Überlegenheit beanspruchen, die verschiedenen Phasen der Liebe durch Werke zu offenbaren, die bedeutend genug sind, um unter den schönsten Konzeptionen des menschlichen Genies eine Stelle einzunehmen. Unter den an Umfang und Form so verschiedenen Werken, die bestrebt sind, die Freuden und Qualen der Liebe durch Musik auszudrücken, wird die Oper „Tannhäuser" stets eine der merkwürdigsten bleiben, sowohl durch die Superiorität ihrer musikalischen Inspiration, ihrer neuen Verfahrungsweise, als durch die darin verwandten praktischen Kunstmittel, ihre bewundernswerte Verteilung der Effekte, sowie den großen Reichtum des Stils und der Ideen.

Digitized by Google

Wagner hat sich enthalten, übernatürliche Schrecken zu berühren und die Strafe da eintreten zu lassen, wo sie den Irrtum bis zum Laster erniedrigt oder die Verblendung mit der Korruption verbunden hätte. Er hat sich von abgedroschenen Moralitäten ferngehalten und mit fester Hand verstärkt, was wir die philosophisch-poetische Tragweite seines Sujets nennen möchten.

Der Mensch, der in der ungewissen Nacht seines Daseins sich noch nicht durch eine plötzliche Divination zum Licht der Wahrheit gewandt, wird nicht — ein unglückseliges Opfer! — ohne Erbarmen und vielleicht ohne Gerechtigkeit durch sie vernichtet. Eine unerwartete Offenbarung nähert einander, was sich gegenseitig gesucht, und in Wirklichkeit läßt sich sagen, daß die Wahrheit den Menschen ebensosehr sucht, als sie von ihm gesucht wird, und daß, wenn sie sich einerseits seinen Verfolgungen entzieht, sie andererseits oft an ihm vorübergeht, ohne daß er sie gewahrt.

Hier, im „Tannhäuser", sieht man nichts von den Schrecken einer ewigen Verdammnis, nichts von der Phantasmagorie einer Feuer und Schwefel regnenden Hölle, — dafür ist dieses Werk vielleicht zu sehr von dem Atem unseres Jahrhunderts durchdrungen. Und trotzdem! Welche Schmerzen könnten noch die Qualen des großen Sünders vermehren? Sie sind in solchem Maße gegeben, daß keine absurden Dekorationen, kein Fehler des Maschinisten, keine Knauserei des Feuerwerkers imstande sind, die Wirkung der unsäglichen, sich während seiner langen Agonie kundgebenden Schmerzen zu neutralisieren. Man könnte glauben, diese Qualen seien dem eigenen Herzen entrissen und nackt und blutend vor unseren Augen hingestellt!

In der Handlung seines Dramas hat Wagner, wie in dem Drama seiner Ouvertüre, das religiöse Prinzip keineswegs als eine starre Antithese gegenüber dem Heilsbedürfnis, dem Erinnern und Hoffen auf Glückseligkeit dargestellt, welche zuweilen im menschlichen Herzen in so fremdartige Metamorphosen ausarten und sich unter einem wunderlichen und unerwarteten Äußern verbergen. Er hat dasselbe durchaus nicht als eine Autorität gegeben, die sich an willkürlichem Herrschen ergötzt, um alle Wünsche und alles Sehnen unserer Natur um so leichter zügeln, ihre edle Glut um so schneller

Digitized by Google

abkühlen und das Erbeben der Furcht, die passive und entnervte Unterwerfung um so gewisser einflößen zu können. Er hat im Gegenteil das religiöse Prinzip als den wahren Gegenstand des Rufes der Seele erscheinen lassen, als die Quelle, welche jeden Durst stillt, als den Schatz, welcher die Mittel in sich birgt, alle Begierden zu löschen. Er hat es wie eine unermeßliche Synthese hingestellt — einen Riesen-Akkord, in welchem sich alle Dissonanzen lösen, keine Saite der Seele stumm bleibt, in welchem sich alle berühren, nicht um zu zerreißen, sondern um widerzuklingen in einer ungeheuren Harmonie.

Wenn Wagner dieses Prinzip tätig einschreiten läßt, bewaffnet er es nicht mit rächendem Fluche — er läßt es nicht auftreten wie die monströse Geißel einer Zerstörung bringenden Plage. Unter seiner Feder läßt es sich nie, selbst wenn es mit den ihm feindlichen Elementen kämpft, von dem Hasse und der Erbitterung des Kampfes anstecken. Anfangs tritt es mit einer erhabenen Einfachheit auf; dann, wenn es wiederkehrt, um so gewaltsame Empörungen zu dämpfen, verliert es nichts von seiner ernsten Milde. Es wächst, wird immer deutlicher, immer majestätischer, gebieterischer, dabei unveränderlich bleibend wie das Licht, das die Finsternis durchdringt, — ein strahlendes Licht, welches das Weltall vergoldet, ohne befleckt von irgend einer Berührung an seinem Glanze zu verlieren. Endlich herrscht, überwindet, triumphiert es, alles niederschmetternd, ohne die Pracht seines Sieges durch den Hader der Erzürnten oder durch die Strenge eines unversöhnlichen Strafers zu verdunkeln.

Dieses religiöse Prinzip, dieses weitstrahlende Licht wird in der Ouvertüre durch ein Thema wiedergegeben, das sich in der Oper zum Gesange der Pilger verdichtet. Vernimmt man diesen Gesang in einem Augenblicke, wo sich der Geist widerstandslos der Illusion überläßt, wo der Blick sich nicht mehr um die materielle Ökonomie des Schauspiels, nicht um die Menge auf der einen Seite und um die Bühnenvorrichtungen auf der anderen Seite kümmert, wo er sich so ohne Rückhalt an die Kunst verliert, daß er wähnt, das „Unzugängliche“ zu sehen, zu empfinden, zu erfassen, in einem jener Augenblicke, welche für die Künstler die Visionen der offenen

Digitized by Google

Himmel bedeuten: so hallt dieser Gesang in der Seele wider wie die klagende, hoffende und sich sehnende Stimme der ganzen Menschheit auf ihrer Pilgerfahrt nach dem großen Rom, dem mystischen Rom, welches, seit seinem Entstehen, seine Oberpriester geheimnisvoll und prophetisch mit dem Namen *Ερως* bezeichnet — dem Urquell schaffender, welterneuernder Liebe.

Wir alle, die wir als Pilger auf der Schmerzensbahn nach diesem Rom wallen, vereinen unsere Seufzer mit diesem erhabenen Chore, der unmittelbar von der Erde emporsteigt zum Himmel!

Digitized by Google

Digitized by Google

LOHENGRIN

GROSSE ROMANTISCHE OPER

VON

R. WAGNER

UND IHRE ERSTE AUFFÜHRUNG IN WEIMAR BEI GELEGENHEIT DER HERDER- UND GOETHE-FESTE

1850

Digitized by Google

Schon im Jahre 1847, als Richard Wagner Kapellmeister des Theaters in Dresden war, hatte er seine Oper „Lohengrin" vollendet. Im Jahre 1849 verließ er diese Stadt, ohne daß er sein damaliges letztes Werk dort zur Aufführung gebracht hatte. —

Zu Anfang des Jahres 1850 beschäftigte man sich in Weimar damit, den geeignetsten Zeitpunkt und die würdigste Weise festzusetzen, um das Standbild Herders, das eben vollendet war, zu inaugurieren.

Das mit diesem Auftrage betraute Komitee bestimmte den 25. August — den Geburtstag Herders — zu dieser Feier.

Dieser Tag lag jedoch dem 28. August, welcher im vorhergehenden Jahre als der Tag der Säkularfeier der Geburt Goethes in ganz Deutschland, besonders aber in Weimar, als eines der schönsten Nationalfeste begangen worden war, zu nahe, um nicht daran zu denken, bei dieser Gelegenheit zugleich die Erinnerung jener schönen Feier durch eine derselben würdige szenische Manifestation zu begehen.

Als man das Programm der beiden Festtage besprach, wurde beschlossen, am 25. August Herders „Befreiten Prometheus", dessen Komposition uns anvertraut wurde, aufzuführen und am 28. August zum ersten Male Wagners letzte Oper „Lohengrin" zur Aufführung zu bringen.

Diese merkwürdige Schöpfung bildete einen Glanzpunkt der Festlichkeiten, die sich vom 25. bis zum 28. August verlängerten, und fügte einen Namen mehr zu der langen Reihe glorreicher Namen, die mit dem Weimars verknüpft sind. Dieser neue ruhmvolle Name erbrachte daher in dem Augenblicke, wo man das erste Denkmal einem jener hervorragenden Männer setzte, die eine so glänzende Kette bildeten, einen sicheren Beweis, daß diese Kette weder gesprengt noch zerrissen sei. Durch diese doppelte und gleichzeitige

Digitized by Google

Inauguration des Standbildes Herders und der Oper Wagners forderte Weimar den Genius der Zukunft auf, die Erinnerungen einer glorreichen Vergangenheit nicht aufzugeben, und gab dieser Vergangenheit zugleich einen befruchtenden Kultus, indem es seine Gräber und seine Trophäen mit Leben und Jugend umwob, — das einzige Mittel, sie vor dem Schleier zu bewahren, mit welchem Arachne so gern sie umhüllt, sobald Schweigen sie umgibt, und der, so leicht er auch sei, sie dennoch den Blicken der jungen Generationen entzieht, die sich überhaupt wenig um das bemühen, was des Reizes gegenwärtigen Lebens entbehrt.

I.

Menschen, welche der Glanz ihres Genies und die Macht ihrer Talente über ihre Mitmenschen erhob, so trefflich als „große Menschen“ bezeichnet, waren zu aller Zeit der Gegenstand eines Kultus, dessen Charakter und Form der Richtung und Bildungshöhe der Epochen entsprach, in denen sie lebten.

In der Kindheit der Völker trug dieser Kultus das Gepräge religiöser Verehrung. Man glaubte, daß die so außergewöhnliche Kräfte Offenbarenden schon ihrer Art nach über die Kräfte der anderen Sterblichen gesetzt seien. Die jugendlichen Völker konnten für diese glänzenden Erscheinungen, für diese launenhafte Freigebigkeit der Natur, diesen scheinbaren Luxus der Schöpfung, der doch eines ihrer ersten Bedürfnisse bildet, keine Erklärung finden. Sie kannten nicht die Erfahrung, diese graukalte Göttin, der noch niemand Weihrauch gestreut hat, und ohne welche dennoch unser Geist zu traurigem Stillstand verurteilt bliebe. Infolgedessen waren sie noch nicht des Farbenschmelzes lebendig jugendfrischer Phantasie beraubt, die den Segnungen gewisser Mysterien des Daseins eine noch wunderbarere Ursache als die unseres eigentlichen Daseins zuschreibt. Da sie ohne Kenntnis des Wesens und der Tragweite jener Kräfte waren, deren Folgen so augenscheinlich und doch so unerklärlich sind, erhoben sie diese bevorzugten Wesen zu Vermittlern zwischen sich und den Göttern und richteten, um sich

Digitized by Google

ihrer Gunst zu versichern, an sie ihre Gelübde, ihre Gebete und Opfergaben. Ja selbst nach ihrem Tode setzten sie diese Verehrung zur Erhaltung ihres schützenden und wohltätigen Einflusses fort. Doch, da man sie ebenfalls unter dem Elend unserer Hinfälligkeit leiden sah, wagte man nicht, ihnen göttliches Wesen beizulegen: die poetische Metapher der Völker nannte sie Halbgötter. Wie viele Jahrhunderte später rechtfertigte ein christlicher Dichter dieses primitive Vorgefühl durch das Wort, welches er nachsinnend über eine dieser den anderen Menschen gegenüber so wunderbaren Erscheinungen aussprach: Das Genie zeigt ein stärkeres Gepräge (empreinte) der Gottheit![1]

Später verlor diese Verehrung einer von kindlicher Dankbarkeit getriebenen schüchternen und naiven Unwissenheit, die frei von geizender Genauigkeit das Attribut weder wog noch maß, welches Erkenntlichkeit oder Angst einem gesegneten oder gefürchteten Namen beilegte, ihre abergläubische Übertreibung. Aber auch Furcht und Schrecken mischten sich nicht mehr in die Gebete der Bittenden und in die Opfer, welche sie denen darbrachten, in welchen sie eine Macht erkannten, deren Grenzen sie jedoch nicht ahnten. Dann, als die sozialen Verhältnisse sich mehr und mehr durch ausgebildetere Institutionen ordneten und sich die individuelle Schwäche in der Gesamtkraft zu befestigen begann, fand jene in dem Schoße der letzteren die Garantien für die eigene Sicherheit immer weniger schwankend. Nun flüchteten sich die Völker nicht mehr um hervorragende Menschen, wie in das Bereich eines schützenden Asyls. Man warf sich nicht mehr vor ihnen nieder wie vor übernatürlichen Wesen; aber dem Grauen der Überraschung folgte eine exaltierte Bewunderung, und man verherrlichte sie, indem man sie Helden und Weise nannte. Ihre Handlungen wurden erzählt, ihre Worte gesammelt, und das entzückte Erstaunen ihrer Zeitgenossen vererbte den kommenden Geschlechtern die Kunde ihrer Taten. Von ihrer Größe ergriffen, gruppierte allmählich die Phantasie des Volkes um ihr Andenken einzelne Taten und Begebenheiten, welche ihren wirklichen Erlebnissen einigermaßen entsprachen. Sie

[1] Manzoni: Il cinque Maggio. Ode auf Napoleons Tod.

Digitized by Google

vervielfältigte so die Urkunden ihres Ruhmes und schuf ihnen ein reich mit poetisch-allegorischen Reliefs geschmücktes Piedestal, auf welchem sich das Bild ihrer Helden und Weisen, erhaben und idealisiert, den Blicken der Nachkommen zeigte.

In dem Maße, als sich das von der Zivilisation entzündete Licht verbreitete, der Standpunkt der Erkenntnis sich hob, Haß und Neid auf die Männer der Erfindung und des Fortschrittes sich stürzten, die Geschichte mit der einen Hand die Mythe von sich wies und mit der anderen die Gerechtigkeit herbeirief, schwanden auch die aufrichtig gemeinten Vergötterungen. Man verwarf das Wunder — man glaubte nicht mehr weder an himmlische Abkunft, noch an himmlische Offenbarungen — man erörterte kaltblütig die Verdienste und begrenzte den Wert der Taten — man forschte nach dem Beweggrund der Tugend und ehrte die Menschen von hervorragenden und großen Fähigkeiten durch Denkmale, denen man ihren Namen gab. So war nach dem Tempel die Dichtung gekommen, die Dichtung wurde durch die Ehrensäule ersetzt, der lebenden Anbetung folgte der hochherzige Enthusiasmus, und dieser veränderte sich in ein abstraktes Urteil.

Als die Menschen im Laufe der Zeiten aus ihrem Urzustande der Ohnmacht und Unerfahrenheit zu dem Wissen des reiferen Alters, zum Besitz ungeheurer moralischer und materieller Kräfte, zu einer mächtigen Entwickelung der Zivilisation sich hinaufgeschwungen, waren sie dermaßen von ihrem Interesse, ihrem Ehrgeize und ihrer Verweichlichung in Anspruch genommen, daß in ihrem Dasein wenig Zeit zur Bewunderung des Genies blieb.

Indes wehte ein neuer Hauch über die Erde. Die unter dem Sporn einer unbekannten Begeisterung erschauernden Völker trennten sich nicht nur nach verschiedenen Heimatländern, sondern auch nach verschiedenen Religionen. Der religiöse Fanatismus erwachte und warf seinen Haß und seine Zwietracht auch auf die Nationalitäten. Dieses Unglück, zum Fortschritt werdend, indem es dem Gefühl ein Übergewicht über das materielle Interesse errang, mußte notwendig den Zauber des Genies und des Talentes vermindern. Man fuhr wohl fort, ihre Gaben zu benutzen, vernachlässigte aber den Dank, den man ihnen schuldete. Den Schreck-

Digitized by Google

nissen einer Verwirrung zum Raube, welche die Roheiten der neuen Barbarei und die Verfeinerungen der alten Verderbnis gleich entsetzlich wiedergab, konnte das Mittelalter die Größe nur in der Frömmigkeit sehen und wollte nichts anbeten als die Heiligkeit, nichts bewundern als die physische Reinheit. Es sprach die großen Könige heilig; es kniete auf den Gräbern der Märtyrer; es bewunderte den keuschen Tapfern und schuf die Ritter des heiligen Gral.

Wenn das Maß des Schmerzes übervoll ist, wird der Mensch unempfindlich gegen alles, was ihm nicht unmittelbar Linderung bringt, und kommen des Schicksals Schläge zu häufig, so kann weder das Genie noch das Talent eine Linderung schaffen — so wirksam, als die der Hoffnung auf das Jenseits. So war es im Mittelalter. In diesem Gewirre so vieler entgegengesetzter Elemente, deren Gären und Kochen dem Grunde dieses Chaos eine schönere Zivilisation entriß, beschränkte sogar auf eigentümliche Weise die Gewalt der Dinge die persönliche Gewalt der Souveräne. Das Genie hatte nur wenig zu vollbringen: es konnte nur glänzen. Aber selbst der unsterbliche Glanz seiner Fackel sollte erst später erkannt werden. Nur in den ruhigen Betrachtungen eines friedlichen Daseins war es möglich, ihm die Huldigungen darzubringen, die man den Wohltaten seines Lichtes, welches es über die Finsternis so vieler blutigen Kämpfe verbreitet hatte, schuldig war.

Als Ruhe diesen Kämpfen folgte, war es Sache aufgeklärter Männer, die Vergangenheit zu erforschen, um die Genesis der Verwirrungen und der Unfälle zu enträtseln, in deren Mitte die Ideen und Probleme sich als irrende, leuchtende, auch als erlöschende Sterne gedrängt und gestoßen hatten. Jenen Urkultus der „großen Menschen" hatten sie, wenn auch nicht mehr in seiner grandiosen und poetischen Mythologie, so doch in der gerechten Anerkennung wiederherzustellen, welche diesen Erwählten, den Trägern und Vermittlern der von der Vorsehung über die Menschen verbreiteten Gaben und Wohltaten, gebührt — selbst dann gebührt, wenn sie weder den Sinn ihrer geheimnisvollen Mission noch die Eigenschaft der Früchte erkennen, welche die neuen Zweige tragen müssen, die sie auf den alten Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen zu

Digitized by Google

pfropfen berufen sind — auf diesen Baum, der uns so manches gelehrt hat und dennoch so wenig Aufklärung gibt. . . .

Von diesem Augenblicke an ging der bewundernde Impuls nicht mehr vom Volke und von den geblendeten Massen, sondern von dem gebildeteren, aufgeklärteren Teile der Gesellschaft aus. Der den hervorragenden Menschen dargebrachte Tribut des Enthusiasmus mußte sich notwendigerweise von dem früheren unterscheiden und den Charakter eines anderen Gesichtspunktes annehmen.

Ehemals hatte man vor allem die Männer verherrlicht, welche sich an die Spitze der Nationen gestellt und deren Macht nach außen und Wohlfahrt nach innen gehoben hatten: die souveränen Sieger und gesetzgebenden Fürsten, auch Männer, welche ihrem Lande irgend eine wohltätige Entdeckung oder eine glückliche Erfindung vermachten. Je mehr sich jedoch der menschliche Gedanke der Analyse hingab, und je mehr er erwog, wie vorübergehend selbst die Taten und Gesetze sind, denen die größte Zustimmung geworden, je weiter das Gebiet der noch zu machenden Entdeckungen vor seinen Blicken sich dehnte, um so mehr verurteilte er das schon Errungene als vereinzelt und fragmentarisch. Seine Bewunderung und seinen Enthusiasmus wandte er nun den Menschen zu, deren Beruf es war, den Kreis der Ideen zu erweitern, die Gefühle des Schönen zu beleben, einen höheren Aufschwung zu fördern, glückliche Verbesserungen anzubahnen und das Streben nach dem Edlen anzuspornen. Größen, die sonst nur sekundär erschienen, errangen sich hiermit Rang und Platz neben denjenigen, die ursprünglich und ausschließlich die Aufmerksamkeit der Völker auf sich gezogen hatten.

So sehen wir nun in unseren Tagen Männer der Tat und Männer des Gedankens einen gleichen Teil an den Ehren nehmen, die eine gerechte Pflicht dem einen wie dem anderen spenden heißt. Diejenigen, welche ein in seiner Art hervorragendes Verdienst zu würdigen imstande sind, vereinigen sich in dem Bestreben, für die Männer, welche die ersten auf ihrer Bahn gewesen, ehrende Beweise der Achtung zu finden. Die weniger gebildeten, aber durch den Aufruf der Intelligenz aufmerksam gemachten Massen entsprechen demselben mit Enthusiasmus und unterstützen freigebig jene edlen Bemühungen. Dieser Doppeltätigkeit, dieser Übereinstimmung

Digitized by Google

opferfreudiger Begeisterung verdanken wir die schönen Denkmale, die sich allerorten zur Erinnerung an die Männer erheben, welche zur Ehre ihres Vaterlandes beigetragen haben. Und in regem Wetteifer möchte jede Stadt ein Zeichen der Dankbarkeit denen widmen, welche einen Strahl des Ruhmes auf sie geworfen haben.

Will man in unserer Zeit ein solches Denkmal setzen, so bemerkt man mit wenigen Ausnahmen, daß die Statuen der Männer, deren Andenken man erhalten und volkstümlicher machen will, an dem Orte ihrer Geburt, ihres Todes oder ihres gewöhnlichen Aufenthalts errichtet werden — eine Art der Verherrlichung, welche den Vorteil hat, daß sie gewissermaßen den kommenden Geschlechtern das persönliche Dasein jener bevorzugten Wesen verlängert. Denn, indem man den Marmor oder das Erz zwingt, ihre schönen Züge, ihre edle Haltung festzuhalten und auf immer den Zeitgenossen wiederzugeben, scheint man sie gleichsam heraufzubeschwören zu ewigen Zeugen der Ehren, die ihrem Genie, ihren Werken, ihren Verdiensten gespendet werden, um auf immer durch ihre feierliche Gegenwart teil an dem Geschick ihres Vaterlandes zu nehmen, durch ihr Andenken seinen künftigen Ruhm zu heiligen und ihm in Gefahren durch ihr Vorbild als Palladium zu dienen. Schwerlich dürfte sich eine achtungsvollere und zugleich zartfühlendere Gedächtnisfeier und geeignetere Weise finden lassen, um einem der Liebe zum Ruhme, zum Schönen und Nützlichen geweihten und oft sogar geopferten Leben die wohlverdienten und schuldigen Huldigungen darzubringen.

Diese Bevorzugung eröffnet zugleich der Kunst des Bildhauers eine reiche Quelle der Inspiration. Sie gibt ihm Gelegenheit, öfter von der Sphäre des Gefühls und des Gedankens in die der Geschichte zu treten und der Verkörperung bestimmter Ideen nachzugehen, welche sonst nicht dem Meißel anheimfallen. Gezwungen, nicht nur die Größe der Männer, die er den Jahrhunderten überliefern soll, genau zu erkennen, sondern auch in ihr geistiges Wesen einzudringen, bis er gleichsam den Strahl auffängt, der sich über ihre Person ergießt, den Blick mit mildem, sanftem Widerschein belebt oder auch den Konturen den Charakter gebieterisch lebendiger Bestimmtheit aufdrückt, findet der Bildhauer, um zu der Menge zu reden, eine

Digitized by Google

Form, die er ihr vertraut, verständlich und teuer macht, und durch welche er sich mit ihr in unmittelbare Beziehungen setzt.

Da die Statuen meist erst nach dem Tode ihrer Modelle den Künstlern in Auftrag gegeben werden, so wird hierdurch ihre Ausführung teils leichter, teils schwerer. Ist der Künstler der Anforderung einer skrupulös materiellen Ähnlichkeit enthoben, so sieht er sich dagegen jener so tiefen Beobachtungen beraubt, welche uns zuweilen im ersten Augenblick schon die verborgensten Eigentümlichkeiten einer erhabenen und eben dadurch geheimnisvollen und in sich abgeschlossenen Seele begreifen lassen. Er muß Linie für Linie einer Totenmaske oder einem stummen Bilde nachschaffen, das Geheimnis ihres Lebens und ihres Ausdrucks aber in der Geschichte und in den Werken dessen aufsuchen, den er gleichsam in das Leben zurückzurufen bestimmt ist. Er muß in diese Werke bis in ihr innerstes Wesen dringen und ihre Schleier kraft einer sympathischen Divination zu lüften suchen. Er muß Dichter sein, um die Poesie unter der Prosa des Daseins zu erkennen, und nicht selten muß er die Prosa aus der Fülle der Poesie zu scheiden wissen. Er muß begreifen, was Werk der Begeisterung, was Werk des Willens war; er muß die Worte, welche die Konvenienz des Herzens oder des Verstandes eingegeben, von denen zu sichten wissen, die sich gleich einem unwillkürlichen Seufzer aus dem Innersten der Seele hervordrängten; ja noch mehr: er muß die von den Zeiten und Ereignissen bedingten Handlungen bestimmen können und diejenigen ahnen, die dem natürlichen Impuls entsprangen.

Betrachtet man das Standbild Herders, welches soeben in Weimar enthüllt wurde, so kann man nicht umhin, das hohe Verdienst des Künstlers zu würdigen, welcher dem Tode zu entreißen suchte, was derselbe längst verschlungen, und der Gestalt durch Ehrfurcht einflößende Verhältnisse den Adel und die Schönheit der Seele zu verleihen wußte. Dieses Standbild, durch Schaller in München ausgeführt, ist durch die Feinheit seiner Auffassung besonders bemerkenswert. Es bekundet eine volle Kenntnis und geistige Würdigung dieses großen Mannes, der uns hier so ganz wie aus seinen Schriften entgegentritt. Die milde Heiterkeit, die von Falten und Sorgen freie Stirn, das gütig friedfertige Lächeln, der,

Digitized by Google

wie wir ihn uns bei Herder vorstellen, mehr intelligente als durchdringende Blick — das alles ist mit großem Adel der Haltung, mit großer Feinheit des Ausdrucks wiedergegeben. In seiner Rechten hält Herder eine Rolle mit dem von ihm adoptierten Wahlspruch:

„Licht, Liebe, Leben“,

welchen Karl August auch auf seinen Grabstein eingraben ließ — eine Inschrift, weniger romantisch, aber inhaltsreicher als die, welche Wieland für sein Grabdenkmal bestimmte[1].

Diese Hand ist nicht allein von großer Schönheit und seltener Vollendung, auch ihre Bewegung ist voll Festigkeit und Energie, welche mit der übrigen Stellung harmonierend dem Ganzen die Haltung der Würde gibt, die den Apostel der Humanität, welcher er einen so aufrichtigen und glühenden Kultus gewidmet, charakterisieren mußte. In der Neigung des Kopfes, in den Linien des Gesichtes, in dem, was die Augen sagen, erkennt man sogleich die so leicht erregte und beständig bewegte Sensibilität, welche Herder gleichsam zwang, unermüdlich den verschiedenen Weisen der natürlichen Sensibilität nachzuforschen, wie sie sich im ersten Lallen der Volkspoesie bei den verschiedensten Nationen einen Ausdruck geschaffen hat.

Schaller hat bei seinem schönen Standbilde auf das glücklichste den Eindruck wiederzugeben gewußt, welchen der Dichter-Philosoph auf seine Zuhörer machen mußte, und welchen er immer

---

[1] Wieland ist in Oßmannstedt, einem kleinen, ihm damals gehörenden und ohngefähr eine Stunde von Weimar entfernten Landsitze, begraben. Auf einem dreiseitigen Obelisk sieht man auf der einen Seite das Symbol der Unsterblichkeit, einen Schmetterling, über dem Namen seiner vertrauten Freundin Christine Brentano; auf der anderen zwei ineinander geschlungene Hände und den Namen seiner Gattin, und auf der dritten eine Lyra über seinem eigenen Namen. Der Obelisk ist mit folgender Inschrift umgeben: Die Liebe und die Freundschaft im Tode vereinigt. Die Särge der drei Personen sind wirklich an dieser Stelle beigesetzt. Wieland hatte eine kleine Summe bestimmt, welche so lange verzinst werden sollte, bis sie hinreichte, um ein eisernes Gitter um diesen Platz zu bestreiten. Dasselbe ist mehr als dreißig Jahre nach seinem Tode errichtet worden!

Digitized by Google

in der Seele seiner Leser hervorrufen wird. Verdanken wir ihm doch Gedanken, die, groß und warm aus wahrhaftem Herzen kommend, seinerzeit mächtig und erhebend auf die Geister Deutschlands eingewirkt haben und ebenso bewundert wurden wie seine reizenden Dichtungen voll naiver Grazie, voll frommen Aufschwungs, voll Begeisterung für die Tugend und voll lieblicher Illusionen. Scheint doch er, der so innig unsere besten Neigungen kannte, wissentlich ignorieren zu wollen, wie diese sich in der menschlichen Seele verflüchtigen, um der Herrschaft energischerer und heftigerer Leidenschaften Platz zu machen.

Das Standbild lehnt sich fast an die Domkirche, in der Herder gewöhnlich predigte. Erst nach heftigen Debatten wurde, obwohl viele Personen nicht grundlos eine andere Stelle wünschten, diese gewählt. Es ist nicht an uns, die dogmatische Orthodoxie dieses Denkers zu beleuchten, welcher das Christentum als die mildeste aller Glaubenslehren liebte und die römische Kirche als die festeste aller Regierungen bewunderte, so daß es beinahe erlaubt ist zu sagen, er sei nahe daran gewesen, mehr katholisch als christlich zu sein. Wir begreifen die scheinbare Rücksicht vollkommen, welcher man nachkam, als man dieses Denkmal nahe an dem Gotteshaus aufstellte, in dem Herder während einer langen Reihe von Jahren seine geistlichen Amtspflichten ausgeübt hat; trotzdem können wir nicht umhin zu bekennen, daß uns der von der anderen Partei vorgeschlagene Platz zur Errichtung des Denkmals, welcher im Park gegenüber einer der schönsten Straßen der Stadt liegt, viel günstiger für seine moralische und materielle Wirkung geschienen hatte.

Wir kennen die Einwendungen, welche gegen das Projekt, ein bronzenes Standbild unter Bäumen aufzustellen, gemacht werden. Dieselben würden jedoch in dem vorliegenden Falle weniger stichhaltig sein wegen der goldigen, hellen und glänzenden Farbe des zu Herders Statue verwandten Metalls, welches sich auf einem Hintergrunde alter dichter Bäume, deren düsteres Laub einen beinahe schwarzen Vorhang bildet, vorteilhafter abheben würde als von einer grauen Mauer, an welche die Statue jetzt gelehnt scheint; denn die Bestimmung des Platzes als Markt erlaubte nicht, sie in der Mitte desselben, wie es natürlich gewesen wäre, zu errichten. In einer mit

Digitized by Google

dem idyllischen Sinne Herders und seinen so reinen Neigungen für die Szenen einer lachenden Natur so sehr übereinstimmenden malerischen und ländlichen Umrahmung würde das Standbild in seinem Beschauer nicht das traurige Gefühl erregen, das der stete Gegensatz zwischen einer vor Jahrhunderten mit so demütigem und feurigem Glauben erbauten Kirche und dem glänzenden, zur Ehre eines ihrer Seelsorger errichteten Denkmal erweckt, welcher nur noch einen Mythus auf denselben Altären suchte, auf denen, wie die anbetenden und hoffenden Gemüter damals glaubten, Gott selbst herniederstieg.

Die Inauguration dieses Standbildes fand am 25. August, dem Tage, an welchem Herder 1744 geboren worden, statt. Dieses Datum, sowie das seines Todes, der 18. Dezember 1803, ist auf das Piedestal von grünlichem Marmor eingegraben, das außerdem noch die Worte trägt:

Von Deutschen aller Lande.

Diese Inschrift bezieht sich auf die zahlreichen und bedeutenden Gaben, welche aus allen Landen, aus Frankreich, England und besonders aus Amerika von daselbst ansässigen Deutschen infolge der mit dem Jahre 1844 abzuschließenden Subskription eingesandt wurden. Die Subskription selbst war von den Freimaurerlogen in Darmstadt und Weimar bei Gelegenheit der hundertjährigen Erinnerungsfeier der Geburt eines der ersten Philosophen des Humanismus in Anregung gebracht und eröffnet worden.

Am Abende des 24. August, dem Vorabende dieses Festes, wurde im Theater: „Der befreite Prometheus“ aufgeführt, den Herder für die Szene bestimmt und nebst einigen anderen unter seinen zahlreichen Schriften allgemein weniger bekannten Gedichten in Dialogform unter dem Titel: „Dramatische Szenen“ zusammengefaßt und herausgegeben hat. Unter diesen schien uns „Der befreite Prometheus“ sich vor den anderen durch das antike Kolorit und eine Zusammenstellung von Ideen auszuzeichnen, deren erhabenes und harmonisches Ganze zu den besten Darstellungen dieses Stoffes zu zählen ist und als eine der besten dieses Dichters betrachtet werden kann.

Digitized by Google

Wie er selbst es angedeutet, mußte der Natur der Dichtung nach und um die starken in ihr liegenden Affekte ausdrücken zu können die Musik sich mit ihr verbinden. Ohne eine Verbindung mit Gesang und Instrumental-Musik, welche die tiefen und erhabenen Gefühle näher und bestimmter bezeichneten, als es die Worte des Verfassers, die nur ein Entwurf zu nennen sind, getan haben, wäre es unmöglich gewesen, dieses Werk in Szene zu setzen. Es läßt sich in seiner fragmentarischen Form nur mit den wertvollen Kartons vergleichen, welche die großen Meister als Muster für Teppiche oder Mosaiken gezeichnet haben, die aber mehr als kostbare Reliquien aufbewahrt werden.

Der Dichtung selbst mußte infolgedessen eine große Ouvertüre vorausgehen, welcher die Chöre, die wir für diese Gelegenheit komponierten, verbunden durch von Schauspielern deklamierte Dialoge folgten. Die Art und Weise, wie das Ganze in Szene gesetzt war, das Erscheinen der Personen in antikem Kostüme in einer Vorstellung, die sich ihrer Natur nach sowie durch das Nichtvorhandensein der vom Drama bedingten Handlung mehr dem Oratorium als dem letzteren näherte, brachten eine überraschende Wirkung hervor, die den ungeteilten Beifall des Publikums errang. Man schien eine Reihe tönender Gemälde vor sich zu sehen, deren heroische Gestalten der Gesang zu beleben schien.

Am Morgen des 25. August zogen einige Bataillone der Bürgerwehr, die Zünfte der Stadt mit ihren im Winde flatternden und mit alten und seltsamen Wahlsprüchen geschmückten alten Bannern auf und versammelten sich mit Deputationen der Behörden, des Magistrates, des Lehrerstandes usw. auf dem Platze, in dessen Mitte, dem noch verhüllten Standbilde gegenüber, sich die für die großherzogliche Familie bestimmte Tribüne erhob. Rat Schöll hielt als Vorsitzender des Komitees, dem die Leitung des ganzen Unternehmens anvertraut gewesen war, die Festrede, nach welcher die Statue von ihrer weißen Umhüllung befreit wurde, während Chöre Verse sangen, aus welchen wie in unendlichem Widerhall die Worte: Licht, Leben, Liebe hervortönten, welche Herder zu seiner Devise erhoben, indem er sie um ein Alpha und Omega schlang. Nachdem das Standbild feierlichst der Obhut des Bürgermeisters übergeben worden, hielt ein alter Freund und Kollege des großen

Digitized by Google

Mannes, der mehr als siebzigjährige Rat Horn, zum Schluß der Feier noch eine Rede.

Unter den zahlreichen Gästen, welche dieses Festes wegen nach Weimar gekommen, nennen wir nur den Autor der Statue, den Bildhauer Schaller, Ernst Förster aus München, Dingelstedt, welcher bei Gelegenheit der Erinnerungsfeier des hundertjährigen Geburtstages Goethes den vor der Aufführung des „Lohengrin" gesprochenen schönen Prolog dichtete, Gutzkow, der eben mit der Herausgabe seines zehn Bände starken Romans „Die Ritter vom Geiste" beschäftigt ist — einem neuen Orden, bei dem er mit vollstem Rechte auf die höchsten Grade Anspruch erheben darf —, Chorley, der gewandte und geistreiche Verfasser von »Music and Manners in Germany«, geschmackvoller Publizist voll feinen und wohlwollenden Spottes, in seinen Anforderungen in Sachen der Kunst intelligent und maßhaltend, in seiner Kritik klar und gerecht, dabei mit seltenem Takte es vortrefflich verstehend, die Notwendigkeit unumgänglicher Regeln festzuhalten, ohne die Versuche vorwärtsstrebender und erfindungsreicher jüngerer Komponisten zu entmutigen.

Wir hätten gewünscht, daß dem Fest-Programm gemäß Händels „Messias" am Abende des 25. August in der Domkirche zur Aufführung gekommen wäre. Die zahlreichen schon jetzt anwesenden Tonkünstler, gekommen, um das gigantische Werk Richard Wagners zu hören, dessen Name schon die Aufmerksamkeit der gesamten musikalischen Kritik Deutschlands auf sich gezogen, hätten gewiß gern diesen einfachen und erhabenen Akkorden eines Stils gelauscht, von welchem wir uns so sehr entfernt haben. Vielleicht wäre es ihnen von besonderem Reiz gewesen, die Eindrücke zu vergleichen, welche diese beiden Meisterwerke hervorbringen, die so verschieden voneinander sind, wie die dorische Säulenordnung von der ägyptischen, deren emporragende Kapitäle reich und gefällig von reizendem Laubwerk umwunden sind. Ein bedauernswertes Mißverständnis verhinderte die Aufführung dieses Oratoriums, das man besonders gewählt hatte, weil sein in Deutschland gesungener Text eine von Herder selbst stammende Übersetzung des englischen Textes ist.

Digitized by Google

Bei dieser Gelegenheit waren die einst von Herder bewohnten Zimmer ausnahmsweise dem Publikum geöffnet. Herr Röhr, welcher dieselben als sein Amtsnachfolger bewohnt hatte, aber auch nicht mehr unter den Lebenden weilt, hatte sie ganz in dem Zustande erhalten, in welchem sein berühmter Vorgänger sie verlassen hatte. In einem blauen Saale sah man mehrere Bildnisse Herders, welche, obwohl nach der Natur gemalt, doch weit davon entfernt sind, uns den Gefeierten mit solcher Wahrheit wiederzugeben, wie die Statue Schallers.

Gegenüber dieser Wahrnehmung sagten wir uns, daß, wenn es dem Dichter, wie dem Künstler überhaupt begegnet, sich zu täuschen und das Schöne zu suchen, wo sie es nicht finden, ihnen dagegen — aber nur ihnen allein — als Ersatz die Macht verliehen ist, es da zu fassen, wo es anderen entflieht, und es den Blicken aller in seinem lichtesten Glanze zu enthüllen. Beschuldigt man sie auch — und nicht mit Unrecht —, vor Illusionen die Wirklichkeit zu übersehen, so können sie hinreichenden Trost in dem Gefühl finden, daß es noch eine andere und schönere Wirklichkeit gibt, die nur sie allein zu verstehen und zu entdecken imstande sind.

In diesem Zimmer sah man mehrere mit Sorgfalt erhaltene Reliquien: unter anderen eine seidene Mütze, von der Großherzogin Amalie eigenhändig gearbeitet, deren reine und erhabene Seele für solche von Humanität erfüllte Lehren und für eine so einnehmende Persönlichkeit, wie die Herders, eine noch lebendigere Sympathie empfand als für die kühneren und mächtigeren Geistesanlagen der anderen berühmten Männer, mit welchen sie sich umgab, und dieser gegenseitig so würdigen Freundschaft das rührendste Zeugnis der schönsten Regungen ihres Herzens widmete. Neben diesem Andenken sah man die Feder, welche Herders schwach werdende Hand zuletzt berührt hatte, sowie seine Bibel, die auf ihrem verschabten Saffian noch in goldenen Buchstaben die Chiffre: J. G. Herder erkennen läßt.

Mit einer gewissen Andacht ergriffen wir dieses Buch, und mit der Ehrfurcht, welche die Überreste der großen Werke großer Geister gebieten, blätterten wir, ob nicht eines seiner zahlreichen Zeichen noch an einer der Stellen zu finden sei, über welche er seine

Digitized by Google

gelehrten apologetischen, viel bewunderten Glossen geschrieben. Wir versuchten uns die Stunden zurückzurufen, in welchen der Philosoph mit vor Kälte starren Fingern diese Blätter umschlug, deren Bilder von der hebräischen Poesie durchglüht und durchflammt waren; — wir versuchten uns vorzustellen, welchen Eindruck wohl diese Verse mit ihrer zitternden Leidenschaft, ihrem heftigen Schmerz, ihrer so gebieterischen Sehnsucht auf seine milde Phantasie gemacht haben mußten. Beim 18. Psalm öffnete sich das Buch vor uns. Indem wir diese düstere und prachtvolle Beschreibung des Untergangs der gesamten Natur, der Zerstörung der Schöpfung beim Herannahen des Herrn lasen, dieses Gottes Israels, der es nicht verschmäht, in seiner ganzen Majestät, mit Gefolge, auf den Anruf eines seiner Diener ihm zur Hilfe zu erscheinen, fragten wir uns: ob der Apostel der Humanität sich wohl ebenso mit der Glut des Gefühls, welche der königliche Prophet in der üppigen Fülle seiner Bilder barg, und mit der erhabenen Leidenschaft, welche diese heilige Ode atmet, wie mit dem ruhigeren lyrischen Ausdruck des folgenden Psalms innerlich verbinden konnte?

Wenn man in Weimar ist, dieser Stadt, wo sich während der glänzendsten Periode der deutschen Literatur Männer vereinigt fanden, die über das Recht hätten streiten können, wer von ihnen ihr seinen Namen geben sollte, denkt man unwillkürlich über den Grund nach, welcher für Herder früher als für die anderen ein Monument bestimmte. Diese Tatsache ist nicht ohne Bedeutung, und wir möchten glauben, daß ihre Ursache in der Kraft der auf ein Gefühl der Humanität gegründeten Sympathien zu suchen ist. Wie groß auch immer das Erstaunen und die Bewunderung sein mögen, welche das größere dichterische Talent eines Wieland, die der Leier eines Schiller entströmenden edlen Harmonien, die universelle Intelligenz eines Goethe in uns erregt: die Menschen preisen denjenigen zuerst, der sich auf die Wohltaten des Lichtes, dieser ersten Bedingung unserer Größe, auf die Rechte des Lebens, der ersten Grundlage der Gesellschaft, auf die Gesetze der Liebe, der ersten Quelle ihres Glückes und ihrer Beständigkeit, berief: Licht, Liebe, Leben — Alpha und Omega der Zivilisation!

Digitized by Google

Die Statuen Schillers und Goethes erheben sich bereits in Stuttgart und Frankfurt, aber es ziemte sich wirklich, daß die Herders die erste in Weimar wurde, wo man bald — dessen sind wir gewiß — auch die der anderen großen Männer errichten wird, deren Vorliebe für diese Stadt ihr Ruhm war, sowie die des Fürsten, dem es eine Ehre gewesen ist, dieselben um sich zu versammeln. Wenn wir sagen: „es ziemte sich“, daß Weimar zuerst Herders Monument besaß, so liegt der Grund darin, daß die Geschichte Weimars eine Reihe von Fürsten aufzuzählen hat, die von Humanitätsliebe auf das innigste und lebendigste durchdrungen waren — Fürsten, die gut, sorgsam für das materielle Wohl ihres Volkes, religiös, gewissenhaft waren und der Aufklärung einen so nachhaltigen Schutz gewährten, daß ihre Regierungen zu verschiedenen Malen die glänzendsten Epochen der Literatur und der Künste bezeichnet haben. Einige der hier folgenden und dem Prologe Dingelstedts entnommenen Strophen geben in beredter Sprache die Ideen wieder, welche wir aussprechen möchten, indem wir von diesem Thüringen reden, das schon so oft gepriesen und besungen wurde.

— — — — — — — — — — — — — — —

„Hoch schimmert über deiner Berge Zinne
Ein dreifach Sternbild der Vergangenheit,
Die Wartburg tönt vom süßen Lied der Minne,
Von Landgraf Hermanns heißem Sängerstreit;
Aus Herzog Wilhelms fruchtbarlichem Orden
Erklingt dein Lob in preisenden Akkorden,
Und neu ersteht, ein Zeuge dieser Stunde,
Karl Augusts wunderbare Tafelrunde.

„Da nahen sie in feierlichem Zuge:
Des Dichterfürsten hehre Majestät,
Der Sänger mit dem idealen Fluge,
Der Hohepriester der Humanität,
Der Freund antiker Grazien und Kamönen,
Und mitten drin der Schöpfer dieser schönen
Und reichen Welt, der aus der kleinen Raute
Von Weimar Deutschlands ew'gen Lorbeer baute[1].

---

[1] Anspielung auf den Rautenzweig, welcher das Wappen der sächsischen Häuser durchkreuzt.

Digitized by Google

„Sie waren unser, alle diese Sterne,
Die einst mit ihrem Licht die Welt erfüllt;
Hier standen sie vereinigt, eh' die Ferne
Des Grabes sie zerrissen und verhüllt.
Im Monument mag Schwaben oder Franken
Den toten Helden spät und reuig danken:
Wir haben die lebendigen besessen
Und nimmermehr verstoßen, noch vergessen!

„Und siehe da: den wir zuerst verloren,
Zuerst von allen in die Gruft versenkt,
Der wurde jüngst uns wiederum geboren,
Zum zweitenmal im eh'rnen Bild geschenkt.
Er kommt zurück. O käme mit ihm wieder
Die goldne Zeit der Minn'- und Meisterlieder,
Das reine Alter menschlicher Ideen,
Die wir so tief durch ihn erfaßt gesehen!
— — — — — — — — — — — — — —

„Das, Weimar, sei dein Amt und deine Sendung,
Daß du in solchem Dienst die Hände rührst,
Und deine Überlief'rung zur Vollendung,
Den Schatz zutag, ans Ziel das Streben führst!
— — — — — — — — — — — — — —

„Dann wirst du, was du warst zu Goethes Zeiten,
Auch heute sein in gleich bewegter Zeit:
Asyl dem Flüchtling, Tempel dem Geweihten,
Hafen und Eiland in der Woge Streit.
Als Alma Mater wird dich Deutschland segnen
Und gern auf deiner Schwelle sich begegnen,
In deinem würdevoll bescheid'nen Frieden
In sich gesammelt, von der Welt geschieden[1]."
— — — — — — — — — — — — — —

Der Prolog, dem wir diese Strophen entnommen, wurde vom Hofschauspieler Jaffé vor einem zahlreichen Publikum gesprochen und mit dem größten Beifalle aufgenommen. Es war der Abend

[1] Das ganze Gedicht: „Theater-Rede vor Richard Wagners ‚Lohengrin', nach dem Herderfeste am Goethetage (28. August 1850) aufgeführt auf der Hofbühne zu Weimar" ist in die Sammlung „Nacht und Morgen", neue Zeit-Gedichte von Franz Dingelstedt, aufgenommen Stuttgart und Tübingen. J. G. Cottascher Verlag. 1851.

Digitized by Google

des 28. August — und man darf behaupten, daß der Gedanke, mit „Lohengrin“ die Erinnerung an Goethe zu feiern, in jedem Punkte dieser Feier würdig war. Denn Richard Wagner, ebenso Dichter wie Musiker, verlieh dem Texte seiner Oper durch die Originalität seines Stils, die Schönheit seines Versbaues, die geniale Anordnung der dramatischen Intrige und beredte Sprache der Leidenschaft das volle Interesse, die ganze literarische Vollkommenheit einer Tragödie.

Diese Oper ist zweifellos als ein Ereignis in der deutschen Musik, als der Ausdruck eines neuen Systems in der dramatischen Kunst zu betrachten. Und sicherlich verdiente sie als ein von der Muse des alten Germaniens inspiriertes dichterisches Erzeugnis jüngster Zeit, zur Verherrlichung eines Festes beizutragen, dessen Gegenstand Goethe war.

II.

Welches auch immer der Grad der Bewunderung, der Sympathie und der Zustimmung sein mag, den man den musikalischen Werken Wagners entgegenbringt, so werden doch seine erklärtesten Antagonisten, ja selbst seine Lästerer weder die hervorragenden Eigenschaften ihrer Harmonien und ihrer Instrumentation, noch die große Arbeit und die unermüdlichen Studien, von denen sie zeugen, noch das Genie des Komponisten, das sie offenbaren, verneinen können. Jede seiner Schöpfungen ist tief durchdacht, jede kunstgerecht ausgearbeitet. Ihr Stil ist erhaben, die Banalität von ihnen ausgeschlossen. Ihre Sujets sind poesievoll, und die ganze Gewalt tiefer Empfindungen zum Ausdruck gebracht. Wenn aber seine Opern bis jetzt noch wenig bekannt sind und die Impresarien noch Anstand nehmen, sie zur Aufführung zu bringen, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die Ursache hiervon nicht in den materiellen Schwierigkeiten seiner Partituren zu suchen ist — sie wären bald besiegt! —, sondern in den wirklichen Schwierigkeiten, welche sich der Einführung eines neuen Systems der dramatischen Komposition entgegenstemmen, während doch gerade ein solches vor allem die Gunst des Publikums, das neuen Gewohnheiten gegenüber oft so widerspenstig ist, dringend verlangt.

Digitized by Google

Unter den Ideen, die Wagner in seinen Schriften über die Kunst und ihre Zukunft entwickelt hat, die jedoch hier in ihren mannigfaltigen Verzweigungen wiederzugeben nicht in unserer Absicht liegt, ist die Konzeption des Dramas als solchen, nach noch unbekannten, neuen Bedingungen, diejenige, welcher die Richtung seines Genies am unmittelbarsten zustrebt.

Lange Zeit hindurch schöpfte man das Hauptinteresse szenischer Darstellungen aus einer der Künste, die bei denselben mitwirken, während man die anderen unter die Nebendinge verwies. Man war mit einer armseligen Musik in den Zwischenakten einer Tragödie zufrieden; von den Operntexten verlangte man nur eine mittelmäßige Dosis von Wahrscheinlichkeit und poetischer Anlage, und auf das Spiel sowie die Mimik der Sänger und alles hierher Gehörige legte man einen nur sehr untergeordneten Wert. Nach und nach fügten die Komponisten und Darsteller zu wesentlichen Eigenschaften ihres Berufs noch die Vorzüge eines zweiten und verbanden die Wirkung der einen Kunst mit der Wirkung einer anderen, die sie sich in gleich hohem Grade anzueignen gesucht hatten. Hierdurch erhöhten sie den Reiz ihrer Kunst und weckten den Geschmack des Publikums für auserlesenere Genüsse.

Nach dieser Seite hin war es Meyerbeer, der seinen prächtigen Partituren einen Einschlag von lebendigstem Interesse einwob, waren es die Malibran und ihre Schwester Viardot-Garcia, die nicht nur sangen, sondern als wahre Tragödinnen auftraten. Das Publikum, obwohl ganz Enthusiasmus und Bewunderung gegenüber diesen seltenen Ausnahmen, wurde indes nicht ungerecht gegen solche, welche sich auf die einfachen Anforderungen ihres Faches beschränkten. Da erschien ein außerordentliches Genie voll glühender Phantasie, zum Tragen einer Doppelkrone aus Gold und Feuer erkoren, und träumte ehrgeizig, wie Dichter träumen, von einem kommenden Fortschritt, der, wenn es je der Kunst verliehen werden sollte, ihn zu verwirklichen, und der Gesellschaft, ihn zu genießen, nur in einer Zeit sich verwirklichen konnte, wo das Publikum nicht mehr aus dieser wankelmütigen, gelangweilten, zerstreuten, unwissenden und dünkelhaften Masse zusammengesetzt wäre, die in

Digitized by Google

unseren Tagen das Theater besucht, Urteile fällt und Gesetze diktiert, denen selbst die Kühnsten unterliegen.

Wagner, dieser begeisterte Künstler, dem gegenüber es nicht ausreichend ist zu sagen, daß er in seiner Liebe zum Schönen gewissenhaft sei — denn an seiner Seele zehrt die edle und geheime Wunde des Fanatismus der Kunst! —, Wagner, dessen Geist ebensosehr durch seltene Fähigkeiten wie durch hohe Bildung für die Reize aller Künste gleich empfänglich war, und dessen Herz mit derselben Erregung vor der „Iphigenie" des Euripides wie vor der Glucks schlug —, Wagner empfand eine stolze Verachtung vor unseren überkommenen Gewohnheiten. Verletzt von jedem Detail, welches nicht der höchsten Schönheit des Hauptelementes szenischer Wirkung entsprach, glaubte er, daß es nur eines festen Willens bedürfe, um ein Drama zu schaffen, an dessen Vollendung alle am Theater vertretenen Künste sich gleichmäßig beteiligten. Er war der festen Überzeugung, daß das Erscheinen eines solchen Dramas die bisher aktuelle Methode stürzen würde — diese Methode, welche zugunsten der einen bevorzugten Kunst die Hilfe mehrerer anderer herbeiruft, die ihr als Hilfsorgane dienen und bestimmt sind, nicht sich zu entfalten — o nein! —, sondern derjenigen mehr Relief zu geben, welcher der Verfasser in seinem Werke die größte Bedeutung beigelegt hat. Wagner selbst war von der Möglichkeit überzeugt, die Poesie, die Musik und vor allem die Kunst des Tragöden fest und innig zu einem Ganzen verweben und sie alle auf der Szene konzentrieren zu können. Alle diese Künste müssen nach seiner Ansicht dort verbunden und ausschließlich verschmolzen sein, um die Effekte hervorzubringen, die sie alle durch ihr wunderbar harmonisches Zusammenwirken zu erzielen berufen sind.

Wir sind weit entfernt, über den Wert der Gründe voreilig zu entscheiden, welche sich bereits leidenschaftlich in der musikalischen Welt Deutschlands kreuzen, indem sie das Bestreben dieser für großartige szenische Darstellungen noch unübersehbaren Eroberung entweder angreifen oder verteidigen. Der Gedanke Wagners ist gewagt, aber schön. Er trägt das Gepräge einer ungewöhnlichen Kühnheit und ist eines großen Künstlers würdig, selbst dann, wenn er sich nicht verwirklichen lassen sollte. Wenn ähnliche Bestrebungen

Digitized by Google

— und wären sie ein Irrtum —, unterstützt von Genie auftauchen, wird es ebenso verfrüht wie überflüssig sein, sie preisen oder mit trockenen Auseinandersetzungen bekämpfen zu wollen. Plaidieren sie nicht selbst genug zu ihren Gunsten durch das Ziel, das sie sich gesteckt haben? Haben sie nicht schon an und für sich hinreichend mit den Tatsachen und natürlichen Hemmnissen zu tun, die ihnen entgegentreten? Wenn sie siegen sollten — und ließe sich ihnen nach so manchen unerwarteten Siegen diese Möglichkeit absprechen? —: weshalb dem Rad eines so stolzen Triumphwagens einen Hemmschuh anlegen?

Es liegt keineswegs in unserer Absicht, hier alles, was man für oder gegen Wagners System sagen könnte, zusammenzustellen. Es werden sich Leute genug finden, welche das mit einer Wärme und einer Kraft der Parteilichkeit tun, die wir zu einem solchen Streite nicht mitbringen können, die aber vielleicht notwendig sind, um alle Vorzüge und alle Fehler irgend eines Systems klar an das Licht zu stellen. Daß wir die allgemeinen Grundzüge der Idee dessen, was der Schöpfer des „Tannhäuser“ Drama nennt, andeutend mitteilten, hielten wir für unsere Pflicht, weil gerade sein letztes Werk „Lohengrin“, das hier in Weimar und überhaupt zum ersten Male in Szene ging, diejenige seiner Schöpfungen ist, welche sie am entschiedensten vertritt, weil es diejenige ist, die aus seinem innigsten und lebendigsten Empfinden hervorgegangen zu sein scheint, diejenige, welche am konkretesten die edelsten Züge seiner Individualität wiedergibt, und endlich diejenige, der man unmöglich gerecht werden kann, wenn man in ihr die alte Faktur einer Oper, die gewohnte Einteilung der Gesangstücke in Arien, Romanzen, Soli und Tutti, mit einem Worte, die ganze adoptierte Ökonomie suchen will, bei der es gilt, nur Sänger und Melodien, und zwar oft in einem zugunsten der ersteren willkürlichen Verhältnisse zur Geltung kommen zu lassen.

Wagner hat sich feierlichst von der Berücksichtigung der herkömmlichen Ansprüche der prima donna assoluta oder des basso cantante losgesagt. In seinen Augen gibt es keine Sänger, gibt es nur Rollen. Infolgedessen findet er es höchst natürlich, eine erste Sängerin während eines ganzen Aktes schweigen und nur stumm

Digitized by Google

spielen zu lassen, wenn durch ihre Gegenwart die Wahrscheinlichkeit des Ganzen unterstützt und gehoben wird — eine Art des Auftretens, die von jeder diva Italiens ebenso verachtet wird, als sie für dieselbe unausführbar scheint.

Man darf nicht erwarten, bei ihm Cabaletten oder irgend ein Stück zu finden, das sich für die Pulte gewöhnlicher Piano-Dilettanten eignete. Denn es ist in jeder Hinsicht mehr als schwierig, irgend einen Teil aus der so vollkommenen und gefesteten Einheit, die seine Opern durch ihren Stil bilden, herauszunehmen und von ihnen zu sondern. Fortgesetzt in einer noch undurchforschten Region gehalten, steht sein Stil dem banalen Rezitativ ebenso fern, wie den kadenzierten Phrasen unserer großen Arien. Man muß vielmehr darauf gefaßt sein, Personen zu sehen, zu erfüllt von Leidenschaft, um sich dem Zeitvertreib des Vokalisierens hingeben zu können, Personen, bei denen der Gesang, wie die gebundene Rede in der Tragödie, zur natürlichen Sprache wird, welche, weit entfernt die dramatische Handlung aufzuhalten, diese nur ergreifender gestaltet.

Aber während sie mit einer Einfachheit deklamieren, die sich bis zum Erhabenen aufschwingt, findet sich die Musik nicht nur nicht im mindesten in ihrem Bereiche beschränkt, sondern im Gegenteil ihre Grenzen durch das Orchester Wagners noch weiter ausgedehnt. Ihm übergibt er es, die Seele, die Leidenschaften, die Gefühle, ja die geringste Erregung seiner Personen widerzuspiegeln und uns zu offenbaren. Das Orchester wird bei ihm das Echo, die zarte Hülle, durch welche wir alle Vibrationen ihrer Herzen gewahren. Man möchte sagen, daß sie in ihm pochen, daß ihr ungestümstes Hämmern, wie ihr leisestes Erbeben, durch die bald klangvollen, bald leisen Umhüllungen seiner Töne hindurch zu vernehmen ist. Aus ihm dringt der Schrei des Hasses, das Wüten der Rache, das Flüstern der Liebe, die Ekstase der Anbetung. Es zeichnet wie in Nebelduft mystische Träume und färbt mit glänzenden Tinten stolze Triebe.

Jedes Werk Wagners führt einen Schritt dem Ziele näher, das er verfolgt. „Rienzi“ huldigt noch dem alten Brauche in der Haltung der Rezitative, der Duos und der Ensemblestücke. Im „Fliegenden Holländer“ macht dieser Brauch schon merklich

Digitized by Google

dem neuen Systeme Platz, und „Tannhäuser“ ist schon gänzlich von dem befreit, was der Verfasser als Vorurteile der Überlieferung betrachtet.

Welches auch das Geschick sei, das die Zukunft seinem Systeme vorbehalten: daran ist nicht zu zweifeln, daß die Kenntnis seiner Tonschöpfungen die Opern-Komponisten früher oder später einesteils zu einer klareren, strenger als bisher mit der Natur der Sujets verbundenen Orchesterbehandlung, und andernteils zu einer Wahl von Texten führen wird, deren Inhalt ein ernstes und anhaltendes Interesse bietet, und deren Poesie einen von den Rhythmen, in welchen sie sich bewegt, unabhängigen Reiz besitzt. Angesichts der schonungslosen und erbärmlichen Verstümmelung und Verarbeitung der schönsten Tragödien aller Literaturen zu jämmerlichen Szenen und Versen, sobald es gilt, der Musik Gelegenheit zu schaffen, durch dramatische Situationen ihre Mittel für den Ausdruck der Leidenschaft entfalten zu können, kann man nur die lebendigste Genugtuung empfinden, wenn sich eine Hoffnung zeigt, daß eines Tages alle diese unleidlichen Unwahrscheinlichkeiten, diese lächerlichen Reimereien, diese plumpen Mittel, diese Auswüchse der Phantasie, welche seit so langer Zeit fast immer gut genug schienen, um den größten Meisterwerken des musikalischen Genies als Unterlage zu dienen, gänzlich und für immer verbannt sein werden. Ist es denn noch nicht an der Zeit, daß die Tonsetzer Texte zurückweisen, denen gleich, welche Voltaire mit blutigem Spotte in dem so oft wiederholten Bonmot geißelte: »Ce qui serait trop sot pour être dit, on le chante«? Was uns betrifft, so würden wir, wenn es zum Äußersten käme, oder wenn von zwei Übeln das kleinste zu wählen wäre, am liebsten alles das, was am schnellsten, am harmlosesten und kürzesten vernommen würde, von einer natürlichen Stimme sprechen hören, da dergleichen zu dumm ist, um gesungen zu werden.

Wie wir bereits gesagt, ist der Text zum „Lohengrin“ an sich ein dramatisches Werk voll Schönheiten ersten Ranges. Um jedoch den szenischen Gang des Stückes zu verstehen, die Intention und den Gehalt der Musik von dem ersten Takte der Introduktion an zu erfassen, muß man zuvor das Geheimnis kennen, um welches sich die ganze Handlung des Dramas dreht, das sich aber erst in der

Digitized by Google

letzten Szene enthüllt. Dieses Geheimnis liegt in der Sage des heiligen Gral, die man in Ritterromanen findet, und die besonders in den Dichtungen Wolframs von Eschenbach eine hervorragende Rolle spielt. Das Sujet des „Lohengrin“ ist ein Extrakt dieser Dichtungen. Ihnen ist mit wenigen geringfügigen, doch von der Bühne bedingten Umänderungen die eigentliche Handlung entnommen. Aber mit welcher Poesie hat Wagner sie wiedergegeben! Wenn Begebenheiten Interesse erregen, so geschieht es durch die Empfindungen und Schmerzen, die sie im menschlichen Herzen erwecken, und wer diese am besten schildert, ist ihr wahrer Poet!

Wolfram von Eschenbach war einer der berühmtesten Minnesänger des 13. Jahrhunderts, einer der Sänger, die sich im Sängerkriege auf der Wartburg besonders auszeichneten. Er gehört zur spiritualistischen Schule der Dichter jener Periode und behauptet einen der ersten Plätze unter denen, welche damals die Gemüter für die Keuschheit und Reinheit in der Liebe, für den Glauben und die poetisch-frommsten Gefühle entflammten. Die Chroniken berichten, daß er das Lied vom Lohengrin zum erstenmal auf Bitten des Landgrafen Hermann von Thüringen, der anwesenden Frauen und selbst seines Feindes, des Magiers Klingsohr, an einem Tage gesungen habe, an welchem dieser ihn zum Bösen zu verführen und dem Teufel zu gewinnen suchte, indem er seinen Neid und seinen Hochmut durch eine seiner eigenen überlegene Wissenschaft zu erregen hoffte und ihm fremdartige Rätselaufgaben stellte. Doch Wolfram von Eschenbach, inspiriert von der heiligen Jungfrau, welcher er so treu diente, löste sie zu Klingsohrs Verwunderung und Beschämung stets mit einer überraschenden Leichtigkeit und auf so natürliche Weise, daß er seinen Gegner ganz verwirrte. Und dieser rätsellösende Dichter-Sänger Wolfram von Eschenbach ist der Verfasser der berühmten Epopöen „Parzival“ und „Titurel“, und Parzivals Sohn, Lohengrin, ist der Held dieser auf die Sage vom heiligen Gral gegründeten Dichtung.

Der heilige Gral (sanguis realis, sang real, das wahre Blut) war eine aus einem kostbaren und glänzenden Steine, der bei Luzifers Sturze aus dessen Krone fiel, gefertigte Schale. In dieser Schale wurde Brot und Wein von unserem Heiland beim heiligen Abend-

Digitized by Google

mahle gesegnet; in ihr fing Joseph von Arimathia das Blut auf, welches aus der Seitenwunde des am Kreuze Sterbenden floß. Joseph brachte diese Schale nach England, wo sie später der Obhut des Königs Artur und der Ritter der Tafelrunde anvertraut wurde. Dann führte Parzival — der vollkommenste der Ritter — den heiligen Gral nach Indien, von wo er nach Montsalvatsch kam, der nach einigen in Aragon, nach anderen in Indien lag. Es war dies ein geheiligter Berg, umgeben von einem Zypressen- und Zedernwalde, den niemand durchdringen konnte, wenn er nicht in geheimnisvoller Weise durch Gottes Willen geführt wurde. Dort baute Titurel einen prächtigen Tempel aus Gold, Holz von Aloe und kostbaren Steinen, wo der heilige Gral aufbewahrt wurde. Im Sommer herrschte hier liebliche Kühle, und laue Lüfte wehten im Winter.

Die Sorge und die Hut dieses Tempels wurde Rittern anvertraut, vom heiligen Grale selbst gewählt und berufen durch Zeichen, vermittelst deren er alle seine Befehle erteilte. Wer den heiligen Gral nur einmal gesehen, war nicht mehr dem Tode verfallen; wer ihm diente, blieb rein von jeder Todsünde. Diese Ritter genossen eine vollkommene Seligkeit, diejenige vorempfindend, welche der Himmel den Gerechten vorbehält, nachdem sie diese Erde verlassen. Am Gründonnerstag jedes Jahres brachte eine Taube eine himmlische Hostie, welche sie in die wundertätige Schale niederlegte.

Ritter, die den höchsten Grad der Tugend zu erreichen strebten, suchten durch alle Lande ziehend den Berg Montsalvatsch und übten sich in Taten der Tapferkeit und Frömmigkeit. Denn nur die, welche wahrhaft rein und vorwurfsfrei waren, konnten hoffen, eines Tages zum heiligen Gral zu gelangen und unter die Zahl seiner Diener aufgenommen zu werden, deren Schar aus den tapfersten und frömmsten Rittern bestand. Parzival war ihr König und Lohengrin, sein Sohn, einer der tapfersten und edelsten Helden.

Wagner gab seiner Ouvertüre zum „Tannhäuser" die Ausdehnung einer großen symphonischen Komposition. Obgleich die Hauptmotive der Oper deren Inhalt bilden, so kann diese Ouvertüre doch als ein für sich bestehendes Werk betrachtet werden, das auch getrennt vom Ganzen seinen intensiven Wert behält und selbst von

Digitized by Google

denen, die das Drama, dessen herrlicher Abriß sie ist, nicht kennen, verstanden und bewundert werden kann. Der Instrumental-Prolog, welcher dem „Lohengrin“ vorangeht, ist anders. Zu kurz — denn er hat nur fünfundsiebenzig Takte —, um getrennt aufgeführt werden zu können, ist er gleichsam nur eine magische Formel, die, wie eine mysteriöse Einweihung, unsere Seelen für ungewöhnliche Dinge, die von höherer Bedeutung sind als unser irdisches Leben, vorbereitet. Diese Einleitung enthüllt das mystische Element, das stets Gegenwärtige und doch stets Verborgene dieses Werkes — ein göttliches Geheimnis, eine übernatürliche Kraft, das höchste Gesetz des Geschickes der Personen und der Folge der Begebenheiten, die sich vor uns entfalten sollen. Um uns die unbeschreibliche Macht dieses Geheimnisses kennen zu lehren, zeigt uns Wagner zuerst die unaussprechliche Schönheit des Heiligtums, bewohnt von einem Gotte, der die Unterdrückten rächt und von seinen Getreuen nichts verlangt als Liebe und Glauben. Er weiht uns ein in den heiligen Gral, — vor unserer Phantasie erscheint dieser Tempel, welcher im Auge des Dichters ein Bau ist von unverweslichem Holze und goldenen Toren, mit Schwellen von Asbest, mit Säulen von Opal, mit Fensterwandungen von Onyx, mit Vorhöfen aus Edelsteinen — Prachthallen, denen sich nur diejenigen nähern dürfen, deren Herzen erhoben, deren Hände rein sind.

Wagner läßt uns diesen Tempel nicht in seiner gewaltigen und wirklichen Struktur erschauen; als wollte er unsere schwachen Sinne schonen, zeigt er ihn uns nur in dem Widerschein azurner Wellen, zurückgestrahlt von irisfarbigen Wolken. Ein breites träumend Sich-hernieder-senken der Melodie, ein duftiger Äther, der das heilige Bild, das wir erschauen sollen, umgibt — das ist der Anfang der Einleitung. Er ist ausschließlich den Violinen vorbehalten, die vom Komponisten in acht verschiedene Pulte geteilt sind und sich in den höchsten Lagen ihrer Register bewegen:

Digitized by Google

Nr. 1. Langsam.

8va

p

Violinen.

p

8va

8va

8va

8va

3

3

3

3

p

etc.

8va

Das Motiv wird hierauf von den sanftesten Blasinstrumenten aufgenommen, denen sich die Hörner und Fagotte zugesellen, und die zusammen das Einfallen der Trompeten und Posaunen vorbereiten. Letztere wiederholen die Melodie zum vierten Male mit einem wahrhaft blendenden Glanze des Kolorits, als wenn sich in diesem einzigen Momente der heilige Bau vor unseren geblendeten Augen in seiner ganzen leuchtenden und strahlenden Pracht erhoben hätte. Doch rasch, wie ein feuriges Meteor des Himmels, erlischt das bis zu dieser sonnenartigen Strahlenwerfung stufenweise gesteigerte lebhafte Funkeln. Es verdichtet sich der durchsichtige Duft der Wolken, und nach und nach schwindet die Vision in denselben vielfarbigen Dünsten, in deren Mitte es erschienen, womit das Stück mit den sechs ersten, nur noch ätherischer gewordenen Takten abschließt. Sein Charakter eines idealen Mystizismus macht sich durch das im Orchester durchweg vorwaltende piano fühlbar, welches selbst kaum während des kurzen Augenblicks, wo die Blechinstrumente die wundersamen Linien des einzigen Motivs dieser Introduktion noch glänzender hervorheben, unterbrochen wird. — Das ist das Bild, welches beim Hören dieses unvergleichlichen Adagios sich unseren tiefbewegten Sinnen darstellt.

Schwieriger würde es sein, die Gefühle schildern zu wollen, die dasselbe erweckt, und die sich dem höchsten Entzücken nähern, dessen unser Herz fähig ist. Wenn, um uns die Seligkeiten der höchsten Sphären des Paradieses mit ihrer Schönheit zu schildern, Dante die in unzähligen Scharen sich zusammendrängenden Chöre der Seligen mit den Blättern einer Rose verglich, die alle nach demselben Mittelpunkte streben, so möchten wir den Eindruck, den dieses gleichsam von den mystischen Höhen des Empyreums herabklingende Adagio auf uns macht, in ein anderes Bild übersetzen und es mit der inbrünstigen Wonnetrunkenheit vergleichen, welche zweifelsohne der Anblick jener dem Aufenthalte der Seligen angehörenden mystischen Blumen, die — ganz Seele, ganz Göttlichkeit — ein wonnevolles Schauern des Glückes um sich her verbreiten, in uns hervorrufen würde. Die Melodie erhebt sich anfangs wie der schmächtige, schlanke und zarte Kelch einer geschlossenen Blume, die sich dann lieblich zu einer breiten Harmonie entfaltet.

Digitized by Google

Obwohl der Zuschauer, vorbereitet, darauf verzichtet hat, irgend eines jener Stücke zu sehen, die ohne inneren Zusammenhang eine Begebenheit nach der anderen an den Faden irgend einer Intrige reiht, was den Gehalt unserer gewöhnlichen Opern bildet, so wird er dennoch ein eigentümliches Interesse darin finden, während dreier langer Akte der tief durchdachten, erstaunenswert geschickten und poetisch verständigen Kombination zu folgen, mit der Wagner mittelst mehrerer Hauptsätze den melodischen Knoten seines ganzen Dramas geschürzt hat. Die Wendungen dieser Sätze sind, indem sie sich an und um die Worte des Gedichtes schmiegen, von ergreifendster Wirkung. Und doch — greift man, um sich klare Rechenschaft über das zu geben, was uns bei der lebendigen Darstellung so tief ergriffen hat, nach der Partitur dieses in seiner Art ganz ueuen Werkes, so ist man erstaunt und überrascht über die Fülle der Intentionen und feinen Nuancen, die man hier findet, und die vom Ohr unmöglich unmittelbar alle zugleich erfaßt werden können. Doch welches wären auch die Epopöen und Dramen großer Dichter, die keines langen und ernstlichen Studiums bedürften, um in ihrer ganzen Bedeutung erfaßt zu werden?

Wagner gelang es durch ein von ihm in ganz unerwarteter Weise angewandtes Verfahren, das Gebiet und die Ansprüche der Musik zu erweitern.

Wenig von der großen Macht befriedigt, welche sie über die Gemüter ausübt, indem sie die ganze Tonleiter der menschlichen Gefühle erklingen läßt und erweckt, macht er es ihr möglich, Ideen in uns anzuregen, zu unseren Gedanken zu sprechen, ja er verleiht ihr sogar einen moralischen und intellektuellen Sinn. Wir hatten schon in den „Hugenotten“ die Rolle des Marcel gleichsam in den Choral Luthers inkrustiert gesehen, welcher nicht allein seinen Glauben, sondern auch die ganze unbiegsame Exaltation seines Geistes, den ganzen Sinn seiner Handlungen personifiziert.

Wagner hat diese so glückliche Intention Meyerbeers noch übertroffen. Er hat den Charakter seiner Personen und ihre vorzüglichsten Leidenschaften durch Motive und Melodien gezeichnet, die im Gesange oder im Orchester jedesmal, wo die von ihnen ausgedrückten Leidenschaften und Gefühle in Tätigkeit sind, hervor-

Digitized by Google

treten[1], worauf schon unser Essay über „Tannhäuser" aufmerksam gemacht hat. Diese systematische Durchführung ist mit einer Kunst der Verteilung verbunden, welche durch die hier entwickelte Feinheit der psychologischen, poetischen und philosophischen Andeutungen selbst solchen, denen die Achtel- und Sechzehntel-Noten tote Buchstaben und reine Hieroglyphen sind, ein sehr hohes Interesse einflößen müssen. Wagner zwingt unser Nachdenken und unser Gedächtnis zu einer fortwährenden Übung, wodurch er die Wirkung der Musik dem Gebiete unbestimmter Rührungen entreißt und ihren Reizen Genüsse des Verstandes hinzufügt. Infolge dieser Methode, welche durch eine Reihe seltener und unter sich geistig verbundener Gesänge die sonst leicht erzielte Befriedigung erschwert, fordert er vom Publikum besondere Aufmerksamkeit, bereitet aber zu gleicher Zeit denen, die sich in seine Intentionen zu versenken vermögen, höhere Kunstfreuden.

Seine Melodien sind gewissermaßen personifizierte Ideen. Ihre Wiederholung bezeichnet Gefühlsmomente, welche die Worte allein nicht vollständig aussprechen. Ihnen erteilt Wagner die Aufgabe, uns alle Geheimnisse des Herzens zu enthüllen. Es gibt einzelne Sätze, wie beispielsweise der Satz der ersten Szene des zweiten Aktes, welche die Oper wie eine giftige Schlange durchwinden, sich um ihre Opfer bald schlingen, bald sie fliehen angesichts ihrer heiligen Kämpen. Es gibt andere, wie in der Introduktion, die nur selten, aber in Verbindung mit den erhabensten göttlichen Offenbarungen wiederkehren. Die Situationen und Personen von irgend einer Wichtigkeit sind musikalisch durch eine Melodie — oder ein Motiv — ausgedrückt, welche das sie beständig begleitende Symbol wird. Da nun diese Melodien oder Motive von seltener Schönheit sind, so behaupten wir gegenüber denen, die in der Beurteilung einer Partitur sich einzig und allein auf die Beziehungen der Achtel- und Sechzehntel-Noten untereinander beschränken, daß, selbst wenn die Musik dieser Oper ihres schönen Textes beraubt wäre, sie dennoch ein Kunsterzeugnis ersten Ranges bleiben würde.

---

[1] Die Leitmotive. D. H.

Digitized by Google

Wenn der Vorhang aufgeht, sehen wir König Heinrich den Vogelsteller, der in Brabant angekommen ist, um dessen Adel zu einem Heerzuge gegen die Ungarn zu entbieten. Die Szene spielt im 10. Jahrhundert an den Ufern der Schelde, wo die Herzöge, Grafen und Ritter im Geleite ihrer Vasallen und Kriegsmannen sich um ihn versammelt haben. Heinrich hatte bei seiner Ankunft das Land durch Zwietracht und Haß der mächtigsten seiner Herren in Parteien zerrissen vorgefunden und befragt den Grafen Friedrich von Telramund, den tapfersten und ruhmgekröntesten von allen, um die Ursache dieser Zwiste. Friedrich berichtet:

„Dank, König, dir, daß du zu richten kamst!
Die Wahrheit künd' ich, Untreu' ist mir fremd, —
Zum Sterben kam der Herzog von Brabant,
und meinem Schutz empfahl er seine Kinder,
Elsa, die Jungfrau, und Gottfried, den Knaben:
Mit Treue pflog ich seiner großen Jugend,
sein Leben war das Kleinod meiner Ehre.
Ermiß nun, König, meinen grimmen Schmerz,
als meiner Ehre Kleinod mir geraubt!
Lustwandelnd führte Elsa einst den Knaben
zum Wald, doch ohne ihn kehrte sie zurück;
mit falscher Sorge frug sie nach dem Bruder,
da sie, von ungefähr von ihm verirrt,
bald seine Spur — so sprach sie — nicht mehr fand.
Fruchtlos war all' Bemüh'n um den Verlor'nen;
als ich mit Drohen nun in Elsa drang,
da ließ in bleichem Zagen und Erbeben
der gräßlichen Schuld Bekenntnis sie uns seh'n.
Es faßte mich Entsetzen vor der Magd:
Dem Recht auf ihre Hand, vom Vater mir
verlieh'n, entsagt' ich willig da und gern —
und nahm ein Weib, das meinem Sinn gefiel,
Ortrud, Radbods des Friesenfürsten Sproß."

Nach diesen Worten stellt er dem Könige Ortrud vor, deren bitteres und spöttisches Lächeln, deren hochmütige Haltung, deren heuchlerisch demütiger, haßfunkelnder Blick ihre düstere und ehrgeizige Seele verrät. Friedrich fährt hierauf fort:

Digitized by Google

„Nun führ' ich Klage gegen Elsa von
Brabant: des Brudermordes zeih' ich sie.
Dies Land doch sprech' ich für mich an mit Recht,
da ich der Nächste von des Herzogs Blut,
mein Weib jedoch aus dem Geschlecht, das einst
auch diesem Lande seine Fürsten gab. —
Du hörst die Klage. König, richte recht!"

Bei dieser Erzählung erwacht der Argwohn aller gegen Elsa, und der König bescheidet sie feierlichst vor seinen Richterstuhl.

Kaum ist der Aufruf des Heerrufers verklungen, als auch an Stelle der stürmischen Diskordanzen des Orchesters eine äußerst liebliche, im zartesten Rhythmus gehaltene Melodie voll trostlosesten Schmerzes erklingt:

Nr. 2. Mäßig langsam.

Hoboe. *p*
Engl. Horn.
p

pp
p
Flöte.
più p
Streichinstr.
p
2 Fagotte.
pizz.

Digitized by Google

3 Flöten und
2 Klarinetten
p
sehr zart
p
dim.
Baßklar.
u. Fagott
p
Hoboen.
pp
più p
1. Fagott.
Klar.
p
3. Fagott.
Baßklar.
pp

und uns schon im voraus andeutet, wie rein, wie keusch und heilig die des Mordes, buhlerischer Liebe und strafbarer Vergehen angeklagte Jungfrau ist. Weiß gekleidet, umhüllt von einem langen schwarzen Schleier, schweigend, schüchtern, erschreckt durch das Gepränge, das sie umgibt, tritt sie vor.

Der König fragt sie, ob sie ihn als ihren Richter anerkenne. Mit sicherem Blick erhebt sie das Auge zu ihm und antwortet mit bejahendem Neigen des Kopfes. Dann fragt er sie, ob ihr bekannt, welcher Verbrechen sie angeklagt sei. Sich traurig gegen Friedrich wendend bejaht sie gleicherweise diese Frage.

Digitized by Google

„Was entgegnest du der Klage, Elsa von Brabant?“

redet sie der König wieder an. Mit einer stummen Bewegung erwidert sie: „Nichts.“ Der große Kontrast zwischen den Greueln der genannten Verbrechen und der Erscheinung jungfräulicher Reinheit der Prinzessin verwandelt bei den Umstehenden die Entrüstung in Zweifel. Von neuem fragt der König:

„So bekennst du deine Schuld?“

Ohne zu antworten, spricht sie mit einem Seufzer:

„O mein armer Bruder!“

Nach langem Schweigen fordert der königliche Richter die holde Angeklagte mit zarter Schonung auf, sich ihm voll Vertrauen zu entdecken. Da scheint eine Art Verklärung sich über sie zu ergießen, und wie im Traum erzählt sie:

„Einsam in trüben Tagen
hab' ich zu Gott gefleht,
des Herzens tiefstes Klagen
ergoß ich in Gebet.
Da drang aus meinem Stöhnen
ein Laut so klagevoll,
der zu gewalt'gem Tönen
weit in die Lüfte schwoll:
Ich hört' ihn fernhin hallen,
bis kaum mein Ohr er traf;
mein Aug' ist zugefallen,
ich sank in süßen Schlaf.“

Man glaubt, daß sie fiebere, und der König ermahnt sie, an ihre Verteidigung zu denken. Sie fährt fort:

„In lichter Waffen Scheine
ein Ritter nahte da;
so tugendlicher Reine
ich keinen noch ersah.
Ein golden Horn zur Hüften,
gelehnet auf sein Schwert —
so trat er aus den Lüften
zu mir, der Recke wert.
Mit züchtigem Gebaren
gab Tröstung er mir ein:
Des Ritters will ich wahren,
er soll mein Streiter sein!“

Digitized by Google

Sowie sie die Worte spricht, welche die Erscheinung des Ritters schildern und verkünden, nimmt das Orchester, wie gemahnend an den heiligen Gral, vier Takte der Introduktion auf und geht dann zu einer Melodie über, die bestimmt ist, die Persönlichkeit Lohengrins zu kennzeichnen; denn dieselbe kehrt später immer wieder, sobald dieser tätig an der Handlung teilnimmt. Kriegerisch und doch mild, erklingt sie mit überwältigender Macht; sie ist meistens von Hörnern und Trompeten vertreten. —

Friedrich spottet der Vision Elsas, und ihre Reinheit verleumdend erbietet er sich, seine Anklage mit den Waffen in der Hand zu behaupten. Doch keiner der gegenwärtigen Ritter will dem Zorne Friedrichs verfallen, und keiner wagt darum, für Elsas Unschuld und für die Sache der Angeklagten in die Schranken zu treten.

Indes gebietet der König, im Inneren schwankend, daß ein Gottesurteil entscheide, auf welcher Seite die Wahrheit, auf welcher die Lüge sei. Beifällig stimmen die Mannen diesem Befehle zu, wobei die Blechinstrumente ein Motiv von energischem und ernstem Rhythmus ertönen lassen, welches von jetzt an immer wiederkehrt, sobald sich die Handlung auf das Gottesurteil bezieht:

Nr. 3. Gemessen.

3 Posaunen u.
1 Baßstuba.

f

Friedrich und Elsa nehmen den Beschluß des Herrschers an, und als dieser Elsa fragt, wen sie zu ihrem Kämpen wähle, nimmt sie ihre unterbrochene Erzählung wieder auf und erklärt: dem sich zu ihrer Verteidigung anzuvertrauen, den sie im Traume gesehen.

„Des Ritters will ich wahren,
er soll mein Streiter sein! —
Hört, was dem Gottgesandten
ich biete für Gewähr:
In meines Vaters Landen
die Krone trage er;

Digitized by Google

mich glücklich soll ich preisen,
nimmt er mein Gut dahin —
will er Gemahl mich heißen,
geb' ich ihm, was ich bin!"

Der Herold läßt durch Trompeter den Aufruf nach allen vier Himmelsgegenden verkünden.

Niemand erscheint.

Elsa verlangt, daß man den Aufruf wiederhole, und spricht mit kindlicher Zuversicht:

„Noch einen Ruf an meinen Ritter!
wohl weilt er fern und hört mich nicht!"

dabei gibt sich das zurückgedrängte Schluchzen in ergreifender Weise durch die instrumentale Begleitung dieser Worte kund.

Der Aufruf wird wiederholt. — Dasselbe Schweigen. —

Schon beginnt man zu glauben, daß die also Verlassene des Schutzes Gottes unwürdig sei. Außer sich, in Verzweiflung wirft sie sich auf die Knie und fleht den Himmel mit erhobenen Händen an, ihr den verheißenen Verteidiger zu Hilfe zu senden — so, wie sie ihn im Traume sah. Nach diesen letzten Worten: „Wie ich ihn sah, sei er mir nah'!" fallen drei Trompeten pianissimo ein und wiederholen den Satz, den wir schon als ausschließlich Lohengrin bezeichnend angeführt haben — das Lohengrinmotiv —:

Nr. 4. Mäßig bewegt.

3 Hoboen und 3 Flöten (später, bei Lohengrin's Ankunft, 3 Trompeten).

pizz.

Digitized by Google

p Tromp.

2 Hörner.

Digitized by Google

Plötzlich gewahrt man in noch weiter Ferne einen Schwan auf den Wellen der Schelde, der einen Nachen zieht, in welchem sich ein Ritter befindet, gerüstet, wie ihn Elsa im Traume gesehen. Die Anwesenden brechen nach dem letzten Motiv in den Chorruf aus: „Ein Wunder! ein Wunder! ein Wunder ist gekommen! Ha, unerhörtes, nie geseh'nes Wunder! Gegrüßt, gegrüßt, du gottgesandter Held!" Je mehr sich der Nachen dem Ufer nähert, um so gewaltiger wird der Chor; er schwillt an, stärker und stärker, und erreicht endlich eine Wirkung, die zu den mächtigsten gehört, die je die Tonkunst hervorgebracht hat.

Wagner behandelt seine Chöre mit der äußersten Sorgfalt. Die meisten sind achtstimmig in durchgeführten Stimmen geschrieben. Dieser Chor, welcher am staunenswertesten konzipiert und in seiner Steigerung am glücklichsten durchgeführt ist, wird außerdem noch besonders bemerkenswert durch den malerischen Schein der Wahrheit, welcher aus diesen verteilten Stimmen hervorgeht. Die staunende Überraschung der einen, der fromme und naive Glauben der anderen, der Schrecken dritter, die Ergriffenheit aller gleichen individuellen Ausrufen, und das Motiv, voll Pracht und Majestät, erhält in dem Crescendo dieser ungeheuren Entwickelung eine Gewalt, die diesen Moment vielleicht zu dem mächtigsten und dramatisch interessantesten des ganzen Werkes macht. Von dieser neuen Gattung der Musik und besonders von diesem bewunderungswürdigen Stück wurden selbst die Kühlsten und in Vorurteilen Befangensten hingerissen und entzückt.

Sowie der Nachen an das Ufer stößt, wird das Motiv der Introduktion wieder durch zwei Takte angedeutet. Der Ritter wendet sich, sowie er seinen Fuß auf das Land gesetzt, an den Schwan und nimmt das Motiv in den ersten Takten eines Gesanges auf, der nur von einer unterbrochenen Terzenfolge der ersten Violine begleitet ist. Diese Monodie ist zart, melancholisch und vibrierend. Lohengrin nimmt Abschied vom Schwan und gebietet ihm, auf den Fluten, die ihn hergeführt, wieder zurückzukehren in ihre gemeinsame glückliche Heimat. Diese Töne tragen so offenbar das Gepräge des Kummers, und das an seinen Führer gerichtete Lebewohl ist so von Trauer über sein Scheiden durchdrungen, daß man nicht zu

Digitized by Google

wissen braucht, wer der geheimnisvolle Held ist, um zu begreifen, daß er aus seligen Gefilden in das Land kommt, wo die Unschuld verfolgt wird und das Verbrechen triumphiert.

Die Musik hat bisher noch niemals diesen Typus, den Maler und Dichter so oft wiederzugeben versuchten, besessen. Sie hat noch niemals dieses reine Empfinden, diese heilige Trauer ausgedrückt, welche die Engel und die dem Menschen überlegenen schuldlosen Wesen ergreifen mag, wenn sie aus dem Himmel verbannt nach unserem Aufenthalte der Trauer gesandt werden, um hier segensreiche Sendungen zu vollbringen. Wir glauben nicht, daß die Musik in dieser Beziehung die anderen Künste mehr zu beneiden braucht; denn wir sind überzeugt, daß noch keine derselben dieses Gefühl mit einer so hohen, ja himmlischen Vollendung wiederzugeben imstande war. Ein großer Teil der Wirkung, die der Komponist hervorgebracht, mag allerdings von dem Schmelz der Klangfarbe des Tenors abhängen, welcher allein aus der tiefen Stille sich nach dem Ausbruche der Begeisterung des letzten Chors, von dem der Saal noch widerhallt, erhebt. Doch wäre der Schmelz der Stimme auch nicht so zart, biegsam und silbern, wie man es wünschen muß, so würde die Schönheit der Melodie doch stets einen tiefen Eindruck hervorrufen.

Indem Lohengrin vortritt, verkündet er, daß er gesandt sei, eine schwer beschuldigte Jungfrau zu verteidigen. Bei diesen Worten erklingt das Motiv der Introduktion — das Gralmotiv —, um an den zu erinnern, der ihn sandte. Er fragt Elsa: ob sie ihn als ihren Streiter annehme. Überwältigt stürzt sie schluchzend zu seinen Füßen und wiederholt in leidenschaftlicher Bewunderung ihre eigenen Worte, die sie einige Augenblicke vorher an ihren unbekannten Rächer gerichtet hatte:

„Mein Held! mein Retter! nimm mich hin!
Dir geb' ich alles, was ich bin!"

Sie knien lassend, fragt er weiter:

„Wenn ich im Kampfe für dich siege,
Willst du wohl, daß ich dein Gatte sei?"

Hier erklingt die an den heiligen Gral erinnernde Melodie zum letzten Male, wie ein leise verschwimmendes Echo. Erst am Schlusse

Digitized by Google

des Dramas kehrt dieselbe in ihrer ganzen Gewalt wieder. — Lohengrin fährt mit steigender Feierlichkeit fort und erklärt Elsa:

„Elsa, soll ich dein Gatte heißen,
soll Land und Leut' ich schirmen dir,
soll nichts mich wieder von dir reißen,
mußt eines du geloben mir:
Nie sollst du mich befragen,
noch Wissens Sorge tragen,
woher ich kam der Fahrt,
noch wie mein Nam' und Art!"

Wie leicht wird es Elsa, dieses Verlangen zu beschwören, und mit welchem Eifer spricht sie den Eid, nachdem der Ritter zum zweiten Male seine Formel mit gebieterischer Strenge wiederholt!

Dieses Gebot drückt der Gesang in einem Satze aus, der natürlich einer der wichtigsten der ganzen Oper sein muß, weil das ganze dramatische Interesse sich in dem Geheimnisse konzentriert, welches dasselbe birgt. Es besteht aus acht Takten eines Adagio, welches außerordentlich ergreifend und leicht erkennbar ist, selbst wenn nur das erste aus zwei Takten bestehende Glied — das Gebotmotiv — desselben wiederholt wird:

Nr. 5. Etwas langsam.

Lohengrin.

Nie sollts du mich be - fra-gen, noch Wis-sens Sor - ge

Blasinstrumente.

Violinen u. Bratschen.

Digitized by Google

tra-gen, wo - her ich kam der Fahrt, noch wie mein Nam'und Art.

dim. *più p*

Blasinstrum.

Nachdem Elsa ihren Eid mit dem innigen Vertrauen eines demütigen Kindes ihrem mächtigen Verteidiger wiederholt hat, erhebt sie Lohengrin, und mit einer Bewegung voll triumphierender Freude, als hätte sie eben eine Probe bestanden, schließt er sie in seine Arme und ruft ihr zu:

„Elsa, ich liebe dich!"

Dieses Wort voll Liebe und voll Bewunderung und verborgener Dankbarkeit ist, trotzdem ihm so große Angst, so lebhafte und stürmische Aufregungen vorausgegangen, außerordentlich einfach. Es erinnert durch seine beredte Kürze an die feierliche Einfachheit der alten Tragiker und gehört zu den ergreifendsten Momenten, welche im Repertoire der modernen Bühne zu finden sind. Lohengrin, dessen wunderbare Dazwischenkunft ihn von Anfang an zu einem Halbgott stempelt, enthüllt uns zugleich, daß die Macht, die seinem Arm eine übernatürliche Kraft verliehen, in dem Herzen ihrer Erwählten weder die Sehnsucht noch die Zärtlichkeit erstickt, und daß diese Zärtlichkeit so reine und hohe Freuden und Wonnen in sich birgt, daß sie selbst die Verbannung aus dem Bereiche der höchsten Seligkeiten ertragen läßt und dieses Tal der Tränen und Kümmernisse in ein Liebesparadies verwandeln kann.

Digitized by Google

Der König befiehlt den Kampf.

Der Heerrufer verkündet ihn.

Die Instrumente setzen wieder das rhythmische Motiv des Gottesurteils ein, das während des Kampfes einem Kanon ähnlich von den Blechinstrumenten und den Violoncellen und Kontrabässen des Orchesters ausgeführt wird, so daß man den wirklichen Kampf der Streiter zu vernehmen glaubt.

Ehe die Kämpfer beginnen, spricht der König ein Gebet. Alle knien nieder und flehen die göttliche Gnade an, auf daß die Unschuld gerächt und der Schuldige entdeckt werde.

In diesem Augenblicke ist das sich auf der Szene darbietende Bild in der Tat bewunderungerregend. Elsa, entzückt, erhobenen Blickes, scheint den Himmel offen zu sehen, während man überrascht auf der anderen Seite des bis in die Mitte der Gruppe vorgetretenen Königs ein Haupt erblickt, das sich nicht in Andacht beugt. In der Nähe Friedrichs, welcher voll Zorn und unwillkürlichen Schreckens, der noch gemehrt wird durch die Zuflüsterungen seiner Freunde, die in ihn dringen, einen so fremdartigen Gegner nicht anzuerkennen, in gedrückter Haltung dasteht, kniet ein junges Weib, dessen Blicke Haß sprühen, und das, als der wunderbare Schwan erschien, einen Schrei des Schreckens ausgestoßen hatte. Es ist Ortrud, die des religiösen Auftritts zu spotten scheint, und deren stolzer und hohnvoller Gesichtsausdruck, so eigentümlich abstechend von dem aller anderen, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich zieht.

Lohengrin ist Sieger und schenkt das Leben dem Besiegten mit den Worten:

„Durch Gottes Sieg ist jetzt dein Leben mein:
Ich schenk' es dir! magst du der Reu' es weih'n!"

Sein charakteristisches Motiv, von allen das längste — denn es hat gegen zwölf Takte Adagio und vierundzwanzig Allegro —, kehrt mit Fanfaren wieder, und der Schlußchor nimmt es, einen halben Ton höher, in jubilierender Freude ungekürzt wieder auf.

Elsa, gerettet, von der Schuld freigesprochen, stürzt in die Arme ihres Beschützers. In dem nun folgenden herrlichen Ensemble schweben ihre Stimme und ihre schönen Verse beständig über den anderen Stimmen, welche einerseits die freudige Genugtuung, die

Digitized by Google

entzückte Verwunderung des Königs und der Menge ausdrücken, denen es widerstrebt hatte, dieses schöne Kind so schrecklicher Verbrechen schuldig zu glauben, und andererseits die Scham, den ohnmächtigen Grimm des besiegten Friedrich, das wütende Staunen, die Erbitterung und die Verwünschungen Ortruds wiedergeben, deren Bewegungen und Blicke in einem leidenschaftlichen stummen Spiele die Furcht und das Gewissenszagen des Grafen verscheucht und ihn zu diesem gottlosen Kampfe getrieben hatten.

In der kurzen, dem zweiten Akt vorangehenden Instrumental-Introduktion begegnen sich zwei Motive. Das zum erstenmal auftretende Motiv ist eine jener Hauptphrasen, welche der Rolle Ortruds entsprechen und sich durch das ganze Drama hindurchziehen:

Nr. 6. Etwas langsam.

Violinen. *trem.* *pp* Engl. Horn. *p* Bassklar. (Bläser.)

3 Flöten. *pp* Engl. Horn u. Fagott. *p* *p*

Es erscheint oft, wie in dieser Introduktion, die es vollständig bringt, von dem Motiv unterbrochen oder verfolgt, mit dem Lohengrin das unwiderrufliche Verbot ausgesprochen hat. Man glaubt sich dabei vergegenwärtigen zu können, wie menschliche Bosheit sich gegen die Allgüte Gottes auflehnt.

Gegenüber den hellerleuchteten Fenstern des Palastes, in welchem man den Vorabend der Hochzeit Elsas festlich begeht, und aus dem eine Festmusik in einzelnen Stößen ertönt, sitzen auf den Stufen des Münsters in tiefstem Dunkel Friedrich und Ortrud. Sie sind ihrer Güter beraubt, geächtet, elend gekleidet und bereit, in die Verbannung zu wandern. Ortrud, auf den steinernen Stufen niedergekauert, ihre Ellbogen auf die Knie gestützt, wendet kein Auge von den Fenstern des Palastes, als wolle sie in dem Schmerz angesichts dieses Schauspiels Gift zur Rache einsaugen.

Der Graf von Telramund, ein Spielball der falschen Wissenschaft seines in den Künsten der Zauberei erfahrenen Weibes, wendet sich mit Haß und Verachtung gegen sie und beklagt nichts, als daß ihm

Digitized by Google

sein Schwert genommen und er nicht imstande sei, ihr Herz zu durchbohren. Mit meisterhafter Steigerung schildert er ihr die Schmach, der er verfallen, und wiederholt mit einem verzweifelten Schrei:

„Mein' Ehr' hab' ich verloren,
Mein' Ehr', mein' Ehr' ist hin!"

Ortrud dagegen bewahrt das Übergewicht der über das Verbrechen brütenden und die Ausbrüche der Verzweiflung bemitleidenden Ruhe. Friedrich, durch diese scheinbare Gleichgültigkeit auf das Äußerste gebracht, stürzt auf sie zu und will sie von Grauen ergriffen mit eigener Hand erwürgen; aber sie fragt ihn mit bitterer Verachtung, „ob er nur Weiber zu bekämpfen wisse". Unmutig entgegnet ihr der Ritter:

„— war's nicht dein Zeugnis, deine Kunde,
die mich bestrickt, die Reine zu verklagen?
Die du im düst'ren Wald zu Haus, logst du
mir nicht, von deinem wilden Schlosse aus
die Untat habest du verüben seh'n?
Mit eignen Augen, wie Elsa selbst den Bruder
im Weiher dort ertränkt? — Umstricktest du
mein stolzes Herz durch die Weissagung nicht,
bald würde Radbods alter Fürstenstamm
von neuem grünen und herrschen in Brabant?
Bewogst du so mich nicht, von Elsas Hand,
der reinen, abzusteh'n und dich zum Weib
zu nehmen, weil du Radbods letzter Sproß?"

Dann weiter:

„— hat nicht durch sein Gericht
Gott mich dafür geschlagen?"

„Gott?" schreit Ortrud, die Heidin, indem sie sich stolz aufrichtet, dieses Wort mit einem so fürchterlichen Hohne betonend, daß Friedrich entsetzt von ihr zurückweicht und nach einem unheilvollen Schweigen endlich langsam sagt:

„Wie tönt aus deinem Munde furchtbar der Name!"

Ortrud.

„Ha, nennst du deine Feigheit Gott?"

Digitized by Google

Friedrich.

„Ortrud!“

Ortrud.

„Willst du mir droh'n? mir, einem Weibe, — droh'n?
O Feiger! hättest du so grimmig ihm
gedroht, der jetzt dich in das Elend schickt,
wohl hättest Sieg statt Schande du erkauft! —
Ha, wer ihm zu entgegnen wüßt', der fänd'
ihn schwächer als ein Kind!“

Friedrich, der endlich von ihr zu dem Glauben gebracht wird, daß er nur den Künsten bösen Zaubers erlegen sei, fühlt seinen Ehrgeiz, seinen Haß neu erwachen und seinen gesunkenen Mut zurückkehren.

Nach und nach erlöschen die Lichter im Palast, die Fenster werden dunkel. Wenn die Grausame zu dem schwachen Manne sagt: „Ich will dir erklären, wie wir ihre Nächte der Lust und der Ruhe in Nächte des Kummers verwandeln können“, erscheint die musikalische Phrase wieder, welche die beiden letzten Akte wie ein ätzendes Gift durchzieht (Notenbeispiel Nr. 6). Ortrud entdeckt Friedrich, daß sie Elsa noch verderben könne; aber man müsse sie um jeden Preis dahin bringen, ihren Eid zu brechen und ihren Gatten nach seinem Namen und nach seinem Vaterland zu fragen. In diesem Moment erklingt das Gebotmotiv Lohengrins, um aber sogleich wieder von dem ersten verdrängt zu werden, das sich durch das ganze Duo bald in langsamer, bald in schneller Bewegung, bald entwickelt, bald verkürzt hindurchwindet und dem Finale als Einleitung dienend über dasselbe einen erschreckenden Glanz breitet.

Friedrich, bewegt von Leidenschaften, die seiner eigentlichen Natur fremd sind, gibt sich ungestümen Hoffnungen hin. Doch Ortrud verspottet sie und fordert ihn auf, von ihr zu lernen, die Freuden wollüstiger Rache mit Ruhe zu genießen. Doch wie soll man dem Leser die Art von Taumel schildern, welche eine widernatürliche Verbindung der Worte „Blutgier“ und „liebewarm“ hervorbringen muß, wenn beide mit dem ihrem Wesen entsprechenden Ausdruck ausgesprochen werden. Dieser schroffe Gegensatz gibt dem Hasse den Anschein einer so dissonierenden, so schneidenden Freude, daß man durch diese Töne ebenso heftig aufgeregt

Digitized by Google

wird, wie durch die lästerndste aller Blasphemien. Alles, was dem Menschen heilig, scheinen sie zu verhöhnen und sich zu weiden am Unglück und Verderben.

Ortrud führt Friedrich mit einer abstoßenden und grell gegen die soeben mit ihrem Gatten gewechselten Verwünschungen abstechenden Hingebung zu den obersten Stufen des Portikus des Münsters, des heiligen Zeugen dieser Höllenszene, zieht ihn zu sich nieder, umschlingt ihn verlangend mit ihren Armen, heftet aber ihre Blicke fest auf die letzten noch in den Fenstern des Palastes schimmernden Lichter. So umfangen singen sie Worte der Rache, getragen, ernst und düster, deren Einklang die empörende Wirkung bestätigt, welche durch die schauerliche Umarmung hervorgerufen wurde, aus der Liebeslust das Band des Hasses webt und ihre Fackel an den Hoffnungen der Mitschuld entzündet.

Nach beendetem Feste will Elsa nochmals in der Einsamkeit die Überfülle ihres Glückes genießen. Auf den Balkon tretend, wo sie glaubt, zu so später Stunde allein und unbeobachtet zu sein, trägt sie die Freude über ihre unerwartete Befreiung in die Stille der Nacht hinaus, deren Friede ihre Seligkeit einschließt. In einem Tonstücke von unendlicher Zartheit vertraut sie dem Hauche der Abendwinde, die so oft ihre trostlosen Seufzer nach dem fernen Befreier getragen, die nun empfundenen Wonnen in Strophen an, deren Poesie nicht weniger ergreifend ist, als es die so berühmten Verse der Tragödie Schillers sind, die Maria Stuart — ebenfalls ein Opfer weiblichen Ehrgeizes und weiblicher Eifersucht — wenige Augenblicke vor der verhängnisvollen, über ihr Verderben entscheidenden Zusammenkunft den mit den Winden dahinfliehenden Wolken zuruft.

Ortrud, Elsa erblickend, fordert Friedrich auf, sie zu verlassen, damit sie ihren tückischen Plan ausführen könne. Allein gibt sie sich Elsa zu erkennen und fleht sie um das Almosen ihres Mitleids an. Die edle Fürstin, ergriffen von dem Mißgeschick ihrer Verfolgerin, will nicht, daß ihr Glück durch das Mißgeschick ihrer Feinde getrübt werde, und ihrer erbitterten Nebenbuhlerin entgegenkommend, bietet sie ihr ein Asyl in ihrem eigenen Palaste an. Während sie den Balkon verläßt, um zu Ortrud herunterzusteigen, ruft

Digitized by Google

diese mit einem heiseren Siegesschrei, wie eine Priesterin, die gewohnt ist, ihr Opfermesser in das Herz menschlicher Schlachtopfer zu tauchen, ihre Götter um Hilfe an, die Götter, die von ihren früheren Anbetern — jetzt Christen — verleugnet wurden. Sie ruft Wodan an, den Donnerer — Freia, die Zauberin — sie beschwört sie, ihren Verrat den Christen zum Verderben zu beschützen. Und eine solche Leidenschaft, ein solcher Zorn entströmt ihrer Seele, als wäre sie allen Höllengeistern preisgegeben.

Voll heuchlerischer Demut vor Elsa, sobald diese erscheint, empfängt sie ihre Gaben und ihre Gastfreundschaft mit gleisnerischem Dank, hinzufügend:

„Wie kann ich solche Huld dir lohnen,
da machtlos ich und elend bin?
Soll ich in Gnaden bei dir wohnen,
stets bleib' ich nur die Bettlerin.
Nur eine Kraft ist mir gegeben,
sie raubte mir kein Machtgebot;
durch sie vielleicht schütz' ich dein Leben,
bewahr' es vor der Reue Not."

Dann flüstert sie ihr leise zu:

„Laß mich für dich zur Zukunft schau'n."

Mit diesen Worten entschleiert die Orchestermusik die Absicht der gehässigen Zauberin, indem sie den Satz wieder andeutet, welcher in der letzten Szene das Gebotmotiv des Ritters durchkreuzt hat. Sie fährt fort:

„Könntest du erfassen,
wie dessen Art so wundersam,
der nie dich möge so verlassen,
wie er durch Zauber zu dir kam!

Empört über diese Einflüsterung wendet sich Elsa stolz von ihr ab, aber nach einem Augenblick unschuldigen Nachdenkens kommt sie zurück zu Ortrud und sagt sanft:

„Du Ärmste kannst wohl nie ermessen,
wie zweifellos mein Herze liebt!
Du hast wohl nie das Glück besessen,
das sich uns nur durch Glauben gibt! —

Digitized by Google

Kehr' bei mir ein! laß mich dich lehren,
wie süß die Wonne reinster Treu'!
Laß zu dem Glauben dich bekehren:
es gibt ein Glück, das ohne Reu'!"

Ortrud hat die Schwelle der Türe überschritten, welche Elsas Erbarmen ihr geöffnet hat. Die Ruhe der Nacht tritt ein, bis der Tag zu dämmern beginnt.

Jetzt hört man die Wachen sich von der Höhe der Türme ihre Signale geben, und der Ton ihrer Hörner wird von den entferntesten Posten wiederholt, was einen glücklichen Effekt des Echo hervorbringt. Dieser kurze rhythmische Satz wird im Orchester durch Hörner und Fagotte ausgeführt, an welche sich bald nachher die übrigen Blasinstrumente in einem lang gehaltenen Grundtone des D-Akkords anschließen, beinahe dreißig Takte, während welcher das Crescendo immer lebendiger werdend dem Glanze des nahenden Morgens entspricht.

Inzwischen öffnen sich die Tore der Stadt. Bürger und Krieger kommen und begegnen sich in immer größer werdender Zahl auf dem Hofplatz. Pagen und Diener gehen im Palaste aus und ein. Die Bewegung wird immer lebendiger.

Während alles in voller Regsamkeit ist, erscheint der Herold des Königs. Mit dem in C stehenden Trompetensatz — dem Königsmotiv — vereinigt sich pomphaft der Satz des Morgensignals, welcher vordem nach demselben Intervalle moduliert wurde. Der Herold im bizarren mittelalterlichen Kostüme seines Amtes verkündet dem Volke die Verbannung des Grafen von Telramund, die Vermählung Elsas, sowie „daß der Ritter, den Elsa eheliche, sich nicht Herzog, aber Beschützer von Brabant nennen wolle und er sich an die Spitze der brabantischen Edlen stellen werde, um sie zum königlichen Heere, zum Kampfe gegen die Ungarn zu führen". Der Chor antwortet mit lautem Rufe, der aus einem Bruchstück der kriegerischen, Lohengrin zugeeigneten Melodie gebildet ist:

„Hoch der ersehnte Mann!
Heil ihm, den Gott gesandt!
Treu sind wir untertan
dem Schützer von Brabant."

Digitized by Google

Friedrich geht in diesem Augenblick über den Platz. Einige seiner treugebliebenen Freunde entziehen ihn den Blicken des Volkes und bringen ihn in das Münster. Bald darauf erscheinen Pagen und Knechte, um in der Menge Platz für den Brautzug zu machen, der eben im Begriffe ist, nach der Kirche zu ziehen, wo Elsa mit Lohengrin verbunden werden soll.

Das ganze Intermezzo — von dem Augenblicke an, wo Ortrud in Elsas Palast getreten ist, bis zum Erscheinen des Brautzuges — hat nur die Bestimmung, dem Zuhörer einen Ruhepunkt zu gewähren. Es verlangt eine außerordentlich schöne Inszenierung, welche unser Theater in Weimar nicht ganz verwirklichen konnte. Das Auge muß fortwährend beschäftigt sein, so daß dieses malerische Schauspiel einen Gegensatz zu den Aufregungen bildet, in denen der Tonschöpfer fortwährend unsere Spannung erhalten hatte. Auf Bühnen, wo die Zahl der Statisten nicht hinreichend und ihr Kostüm nicht mannigfaltig ist, wo die einzelnen Gruppen nicht bewegt genug sind, um die Illusion der Wirklichkeit hervorbringen zu können, kann — wie sich nicht verhehlen läßt — diese Morgenszene leicht ermüdend wirken, namentlich da das Publikum, dessen Aufmerksamkeit exclusiv durch die Musik in Anspruch genommen wurde, schon abgespannt ist, noch ehe die Prinzessin mit ihrem edlen und reichen Gefolge von hohen und mächtigen Damen mit ihren reich besetzten Gewändern, ihren gestickten Wappenschildern auf den Mänteln, mit den Baronen-, Grafen- und Herzogskronen, welche ihre Schleier auf dem Haupte halten, sich in Bewegung setzt.

Elsa erscheint auf demselben Balkon, von dem sie in der Nacht herabgestiegen war, und zieht über die Galerien des Palastes, bis sie auf dem Platze ankommt. Hinter ihr wallt ein langer Zug nach dem Takte einer sanften und ernsten Musik, die bewundernswert der heiligen Zeremonie angepaßt ist, welche begangen werden soll. Die Weihe, welche sie atmet, die schöne und fromme Rührung, die sie erweckt, werden um so tiefer empfunden, als dieser milde und ernst bewegte Charakter durch den Gegensatz der kurz vorhergehenden lebhaften und klaren Rhythmen nur noch mehr hervorgehoben wird. Die Prinzessin, noch schöner im Schmuck der Krone und ihres silberdurchwebten Mantels, schreitet bewegt einher.

Digitized by Google

Das Orchester enthüllt uns alles, was in diesem Augenblick an frommen und zärtlichen Erregungen der Jungfrau Herz durchwogt. Die heilige und zugleich leidenschaftlich bewegte Jungfrau hält den Blick gesenkt; aber aus den Akkorden errät man die Gedanken, die ihre Seele beschäftigen. Ihr majestätisches Crescendo, fortwährend in der Doppelfärbung einer mystischen Inbrunst gehalten, läßt uns fühlen, wie strahlend und keusch die Blicke sind, die ihre Augenlider verschleiern. In der Tat: man kann gegenüber den schönen Wirkungen, welche durch die Verteilung der Gefühle an Musik und Wort — Orchester und Gesang — hervorgebracht sind, indem die Instrumente uns enthüllen, was auszusprechen dem gesungenen Wort versagt bleibt, und umgekehrt das Wort — der Gesang — wieder da eintritt, wo die Instrumente allein nicht ausreichend sind, die seltenen Hilfsmittel nicht genug bewundern, die dem Musiker-Dichter zu Gebote stehen.

Unter den in Elsas Gefolge sich befindenden Edelfrauen ist die allein außerhalb des Zuges schreitende Ortrud am stattlichsten geschmückt. Ihre Züge aber zeigen den mit Gewalt unterdrückten wilden Aufruhr ihres Innern. In dem Moment, als die Braut sich den Stufen der Kirche nähert, stürzt Ortrud sich ihr entgegen und zwingt sie zurückzutreten, indem sie ihr mit beleidigendem Lachen entgegenruft:

Ortrud.

„Zurück, Elsa! nicht länger will ich dulden,
daß ich gleich einer Magd dir folgen soll!
Den Vortritt sollst du überall mir schulden,
vor mir dich beugen sollst du demutvoll!"

Die Edelknaben und Männer.

„Was will das Weib?"

Elsa.

(heftig erschrocken)

„Um Gott! was muß ich seh'n?
welch jäher Wechsel ist mit dir gescheh'n?"

Ortrud.

„Weil eine Stund' ich meines Werts vergessen,
glaubst du, ich müßte dir nur kriechend nah'n?
Mein Leid zu rächen will ich mich vermessen;
was mir gebührt, das will ich nun empfah'n."

Digitized by Google

Elsa.

„Weh! ließ ich durch dein Heucheln mich verleiten,
die diese Nacht sich jammernd zu mir stahl?
Wie willst du nun in Hochmut vor mir schreiten,
du, eines Gottgerichteten Gemahl?“

Ortrud.

„Wenn falsch' Gericht mir den Gemahl verbannte,
war doch sein Nam' im Lande hochgeehrt;
als aller Tugend Preis man ihn nur nannte,
gekannt, gefürchtet war sein tapf'res Schwert.
Der deine, sag', wer sollte hier ihn kennen,
vermagst du selbst den Namen nicht zu nennen?“

Männer und Frauen.
(in großer Bewegung)

„Was sagt sie? Ha! was tut sie kund? —
Sie lästert! wehret ihrem Mund!“

Ortrud.

„Kannst du ihn nennen? kannst du uns es sagen,
ob sein Geschlecht, sein Adel wohl bewährt?
woher die Fluten ihn zu dir getragen,
wann und wohin er wieder von dir fährt?
Ha, nein! wohl brächte ihm es schlimme Not:
der kluge Held die Frage drob verbot!“

Männer und Frauen.

„Ha, spricht sie wahr? welch schwere Klagen! —
Sie schmähet ihn! darf sie es wagen?“

Elsa.
(von großer Betroffenheit sich ermannend)

„Du Läst'rerin! ruchlose Frau!
Hör', ob ich Antwort mir getrau'! —
So rein und edel ist sein Wesen,
so tugendreich der hehre Mann,
daß nie des Unheils soll genesen,
wer seiner Sendung zweifeln kann!
Hat nicht durch Gott im Kampf geschlagen
mein teurer Held den Gatten dein?
Nun sollt nach Recht ihr alle sagen:
wer kann da nur der Reine sein?“

Digitized by Google

Männer und Frauen.

„Nur er! nur er! dein Held allein!"

Ortrud.

„Ha! diese Reine deines Helden —
wie wäre sie so bald getrübt,
müßt' er des Zaubers Wesen melden,
durch den hier solche Macht er übt!
Wagst du ihn nicht darum zu fragen,
so glauben alle wir mit Recht,
du müssest selbst in Sorge zagen,
um seine Reine steh' es schlecht!"

Die Frauen.
(Elsa unterstützend)

„Helft ihr vor der Verruchten Haß!"

Männer.
(nach dem Hintergrund)

„Macht Platz! macht Platz! der König naht!"

In diesem Augenblick unterbrechen die Trompeten, welche das Erscheinen des Königs verkünden, die Schmähungen Ortruds. Dieser nähert sich mit Lohengrin, umgeben von Herren und Rittern, um sich nach dem Münster zu begeben. Als er vor der hoch erröteten und geängstigten Elsa ihre unversöhnliche Gegnerin gewahrt, tritt Lohengrin rasch auf sie zu und fragt sie um die Ursache ihrer Verwirrung. Sich hierauf gegen Ortrud wendend, um die verruchte Heidin auf immer aus der Gegenwart seiner Braut zu bannen, scheint er dieser zu zeigen, daß seine Sehergabe ihre boshaften Anschläge durchschaut habe. Denn während er ihr mit dem Wort entgegentritt:

„Du fürchterliches Weib! Steh' ab von ihr!
Hier wird dir nimmer Sieg!" —,

ertönt gleichzeitig der Satz, welcher ihr gräßliches Duo mit Friedrich begleitet hatte. Lohengrin faßt die Hand Elsas und schreitet mit ihr zum Dom, in dem sie auf ewig vereint werden sollen.

Da werden plötzlich die Tore des Portals stürmisch aufgerissen. Friedrich stürzt die Stufen herab und klagt seinen Sieger an, daß er

Digitized by Google

nur durch Zauberei gesiegt habe. Sich an das Volk wendend ruft er ihm zu, Lohengrin den Eintritt in den Tempel des Herrn zu verweigern:

„Gottes Gericht, es ward entehrt, betrogen,
Durch eines Zaub'rers List seid ihr belogen!"

Die vier Takte, welche den Kanon des Zweikampfes bildeten, kehren mit diesen Worten wieder. Friedrich verlangt, daß sein Gegner entdecke, „wer er sei, woher ihn der fremde Schwan gebracht".

Lohengrin erwidert, „daß er, der Geächtete, kein Recht habe, Antwort zu fordern, daß Elsa allein ihn zwingen könne, dieses Geheimnis zu entdecken". Er wendet sich zu ihr und, sie ganz verwirrt sehend, sucht er sie zu beruhigen; doch gleich einer ernsten Mahnung ertönt das Gebotmotiv. Diesem Satze schließt sich das Ortrudmotiv in einem Ensemble an, in dem die Bestürzung und Bangigkeit, welche alle Personen ergriffen hat, schmerzlich pulsiert, aber im wesentlichen von den sündhaften Hoffnungen des unversöhnlichen, verbrecherischen und hochmütigen Paares beherrscht ist. Beide scheinen Mann gegen Mann auf das äußerste kämpfen zu wollen. Der letzte Satz gewinnt die Oberhand, als Friedrich sich unbemerkt Elsa nähert und ihr in das Ohr flüstert:

„Vertraue mir! laß dir ein Mittel heißen,
das dir Gewißheit schafft."

Elsa.
(erschrocken, doch leise)
„Hinweg von mir!"

Friedrich.
„Laß mich das kleinste Glied ihm nur entreißen,
des Fingers Spitze, und ich schwöre dir:
was er dir hehlt, sollst frei du vor dir seh'n, —
dir treu soll nie er dir von hinnen geh'n.

Elsa.
„Ha, nimmermehr!"

Friedrich.
„Ich bin dir nah' zur Nacht —
rufst du, ohn' Schaden ist es schnell vollbracht."

Digitized by Google

Das unheilvolle, giftschwangere Motiv, aus einer langen, sechzehntaktig gebildeten Periode bestehend, hat hier den höchsten Punkt dumpfer, in sich selbst erschauernder Heftigkeit erreicht und verschwindet erst jetzt. Als Lohengrin den Grafen bei Elsa gewahrt, stößt er ihn mit Heftigkeit fort, und diese fällt ihm zu Füßen, um seine Verzeihung zu erflehen. Er hebt sie auf und fragt sie ernst:

„Läßt nicht des Zweifels Macht dich ruh'n?
Willst du die Frage an mich tun?"

Zu nahe ihrem Glücke, um dasselbe auf das Spiel setzen zu können, erwidert Elsa:

„Mein Retter, der mir Heil gebracht!
Mein Held, in dem ich muß vergeh'n!
Hoch über alles Zweifels Macht
. . . soll meine Liebe steh'n!"

„Heil dir!" ruft Lohengrin freudebebend und wie von schwerem Druck befreit. Sie schreiten zur Kirche, Friedrich und Ortrud werden aus ihrem Wege entfernt; aber diese hebt noch mit einer spöttisch drohenden Bewegung die Hand gegen Elsa, und man sieht die Jungfrau, deren schwaches Herz die Tücke des Argwohns schon durchdrungen hat, dem Umsinken nahe. Durch eine minutiös sorgfältig durchdachte und ebenso verständige Anwendung seines Systems läßt Wagner die trotzige Haltung Ortruds im Orchester mit dem mysteriösen Satze übereinstimmen, der jetzt wie eine unheilvolle Drohung grollt, bis die Fanfaren des Brautmarsches ihn allmählich übertönen.

Das den dritten Akt einleitende Instrumental-Stück besteht aus mehr als hundert Takten in lebendigem Tempo. Es atmet Feststimmung und edle Heiterkeit. Die allgemeine Volksfreude, die der feierlichen Trauung folgt, gibt sich darin kund. Man glaubt die Signale der Turniere und die glänzende Waffenproben verkündenden Zinken zu vernehmen, die damals die Feste und Hochzeiten so hoher und mächtiger Herren verherrlichten.

Wir sehen dann das Brautgemach der Vermählten. Das Geleit der Frauen und das der Männer, mit dem Könige an ihrer Spitze, führen die Gatten durch entgegengesetzte Türen in dasselbe. Ihre

Digitized by Google

Gesänge durchziehen die Atmosphäre wie eine aus Weihrauch, Narden und Myrrhen bestehende Wolke, von der sich ein Duo ablöst, das in Fluten von Melodien die reinste Wonnetrunkenheit der Liebe, ihre unaussprechliche Zärtlichkeit, ihr heiligstes Erschauern zart und duftig wie Äolsharfentöne ergießt. Die Hoheit, die Reinheit, die zarten Ergüsse, die sich in dieser Szene äußern, können weder durch die Poesie noch durch den Gesang vollendeter und idealer ausgedrückt werden.

Lohengrin.

— „zum erstenmal allein, seit wir uns sah'n,
nun sollen wir der Welt entronnen sein,
kein Lauscher darf des Herzens Grüßen nah'n. —
Elsa, mein Weib! Du süße reine Braut!
Ob glücklich du, das sei mir nun vertraut!"

Elsa.

„Wie wär' ich kalt, mich glücklich nur zu nennen,
besitz' ich aller Himmel Seligkeit,
fühl' ich zu dir so süß mein Herz entbrennen,
atme ich Wonnen, die nur Gott verleiht!"

Lohengrin segnet das Geschick, das ihn zu ihrem Kämpen bestimmte, weil in ihr allein er sein Glück finden konnte. „Ich sah dich schon im Traum vor deiner Ankunft", erwidert sie in derselben Melodie, die bereits im ersten Akte erklang, als sie den Traum, in welchem er ihr erschien, erzählte, und fährt dann fort:

„Als ich nun wachend dich sah vor mir steh'n,
erkannt' ich, daß du kamst auf Gottes Rat.
Da wollte ich vor deinem Blick zerfließen,
gleich einem Bach umwinden deinen Schritt;
als eine Blume, duftend auf der Wiesen,
wollt' ich entzückt mich beugen deinem Tritt.
Ist dies nur Liebe? — Wie soll ich es nennen,
dies Wort, so unaussprechlich wonnevoll,
wie, ach! dein Name, den ich nie darf kennen,
bei dem ich nie mein Höchstes nennen soll!"

In dieser Anspielung bohrt schon die weibliche Neugierde an dem die junge Vermählte beunruhigenden Geheimnis und verleitet das naive Kind zu einer ungewöhnlichen Gewandtheit. Sie fährt fort:

Digitized by Google

„Wie süß mein Name deinem Mund entgleitet!
Gönnst du des deinen holden Klang mir nicht?
Nur, wenn zur Liebesstille wir geleitet,
sollst du gestatten, daß mein Mund ihn spricht."

Lohengrin.

„Mein süßes Weib!"

Elsa.

„— einsam, wenn niemand wacht;
nie sei der Welt es zu Gehör gebracht!"

Lohengrin.
(sie umfassend und an das Fenster tretend)

„Atmest du nicht mit mir die süßen Düfte?
O wie so hold berauschen sie den Sinn!
Geheimnisvoll sie nahen durch die Lüfte —
fraglos geb' ihrem Zauber ich mich hin.
So ist der Zauber, der mich dir verbunden,
als ich zuerst, o Süße, dich ersah;
nicht brauchte deine Art ich zu erkunden:
dich sah mein Aug' — mein Herz begriff dich da.
Wie mir die Düfte hold den Sinn berücken,
nah'n sie mir gleich aus rätselvoller Nacht:
so mußte deine Reine mich entzücken,
traf ich dich auch in schwerer Schuld Verdacht."

Dieses wunderbare Zwiegespräch der edlen Liebenden hat Wagner in so viel Schönheit getaucht, daß er selbst dieses sein Meisterwerk kaum jemals wird übertreffen können. Schon dadurch allein hat er ein unbestreitbares Recht auf bleibenden Ruhm und auf den Platz, welchen die Zukunft ihm unter den großen Tonschöpfern vorbehält, begründet.

Elsa ruft mit der Hingebung, welcher der Heroismus des Weibes ist:

„Ach! könnt' ich deiner wert erscheinen!
Müßt' ich nicht bloß vor dir vergeh'n!
Könnt' ein Verdienst mich dir vereinen,
dürft' ich in Pein für dich mich seh'n!
Wie du mich trafst vor schwerer Klage,
o! wüßte ich auch dich in Not,
daß mutvoll ich ein Mühen trage,
kennt' ich ein Sorgen, das dir droht!"

Digitized by Google

Man sieht sie so nach und nach dem Punkte sich nähern, den ihre begierige Angst erstrebt. Lohengrin versucht ihre innere Aufregung mit nachsichtiger Zärtlichkeit zu beschwichtigen, aber mit jedem Worte nähert sie sich mehr und mehr dem Abgrunde. . . .

Elsa.

„O, mach' mich stolz durch dein Vertrauen,
daß ich in Unwert nicht vergeh'!
Laß dein Geheimnis mich erschauen,
daß, wer du bist, ich offen seh'!"

Ernst entgegnet ihr Lohengrin:

„Höchstes Vertrau'n hast du mir schon zu danken,
da deinem Schwur ich Glauben gern gewährt:
wirst nimmer du vor dem Gebote wanken,
hoch über alle Frau'n dünkst du mich wert!"

Nach diesen ernsten Worten sucht der strenge Gatte sie mit den süßesten Liebkosungen des hingebendsten Geliebten zu beschwichtigen:

„An meine Brust, du Süße, Reine!
Sei meines Herzens Glühen nah,
daß mich dein Auge sanft bescheine,
in dem ich all mein Glück ersah!
O, gönne mir, daß mit Entzücken
ich deinen Atem sauge ein!
laß fest, ach! fest an mich dich drücken,
daß ich in dir mög' glücklich sein!
Dein Lieben muß mir hoch entgelten
für das, was ich um dich verließ;
kein Los in Gottes weiten Welten
wohl edler, als das meine hieß'."

Diese Worte sind von dem Gebotmotiv Lohengrins begleitet. Dieser fährt fort:

Drum wolle stets den Zweifel meiden,
dein Lieben sei mein stolz Gewähr;
denn nicht komm' ich aus Nacht und Leiden,
aus Glanz und Wonne komm' ich her."

Elsa stößt einen Schrei des Entsetzens aus. Das düstere Motiv Ortruds, welches andeutend schon bei den Worten des Ritters:

Digitized by Google

„Drum wolle stets den Zweifel meiden" auftauchte, kehrt noch heftiger als im zweiten Akte, als Friedrich und Ortrud ihre Rache beratschlagten, wieder. Denn das Fürchten der Liebe birgt größere Qualen, größere Angst und mehr Schmerzen in sich als alle Raserei des Neides. Der Argwohn, den Ortrud gesät, keimt und gärt. Verzweiflung faßt das schwache Weib. Trostlos spricht sie:

„Du kamst zu mir aus Wonnen
und sehnest dich zurück!
Wie soll ich Ärmste glauben,
dir g'nüge meine Treu'?
Ein Tag wird dich mir rauben
durch deiner Liebe Reu'!"

Vergebens sucht ihr Geliebter sie zu überzeugen, daß nur nagender Zweifel die Macht ihrer Liebe, die ihn an sie fesselt, erschüttern könne; fiebrische Glut verzehrt sie, Wahnsinn bemächtigt sich ihrer. Lohengrin will ihn bezwingen, doch gelingt es ihm nicht. Sie wähnt ein Geräusch zu vernehmen . . . . sie glaubt den Schwan zu sehen, der gekommen, um ihn ihren Armen zu entführen und, wie von Sinnen, bricht sie in düsterer Verblendung ihren Schwur.

„Elsa, was willst du wagen?"

ruft ihr der Ritter zu, während das Motiv seines Gebotes in Flammenzügen auftaucht. Aber sie vernimmt nicht mehr die Worte ihres Heißgeliebten, sie trotzt ihm und ruft ihm zu:

„Den Namen sag' mir an!"

— — —

„Woher die Fahrt!"

— —

„Wie deine Art!"

In diesem Augenblick schleicht sich Friedrich durch eine versteckte Türe mit gezogenem Schwerte, begleitet von vier Rittern in das Gemach. Elsa, wie plötzlich erwachend, reißt sich mit Entsetzen los von dem Verräter, der auf ihre weibliche Ungeduld, auf ihre liebevollen Besorgnisse und unüberwindliche Neugierde gebaut hatte, und reicht ihrem Gemahl, welcher die Meuchelmörder nicht eintreten sah, hastig das an das Ruhebett gelehnte Schwert, sich vor ihn hinwerfend, um ihn zu schützen.

Digitized by Google

Nach kurzem Kampfe streckt Lohengrin seinen Gegner tot zu seinen Füßen nieder. Es folgt ein langes Stillschweigen; dann zieht sich das verhängnisvolle, die menschliche Bosheit andeutende Motiv wie ein ersterbendes Stöhnen durch das Orchester, und sowie Lohengrin den Genossen des Verrats zuruft: „Tragt den Erschlagenen vor des Königs Gericht!", wird der Satz des Zweikampfs wiederholt. Hierauf läßt er das Gefolge der ohnmächtig zusammengebrochenen Elsa eintreten und befiehlt ihm, auch sie vor den König zu geleiten, damit sie erfahre, wer ihr Gatte sei. Die Melodie seines Gebotes beschließt geheimnisvoll diese Szene.

Ohne daß wir glauben möchten, daß sich der Autor, als er diese mit einem ganz besonderen, sich immer mehr steigernden und ergreifenden Interesse behandelte Episode seines Dramas schuf, durch die Analogie seines Vorwurfs mit den Sagen, die unter so verschiedenartigen Mythen die Neugier des Weibes als Ursache unzähligen Unglücks bezeichnen, habe bestimmen lassen, ruft er sie doch unwillkürlich in unser Gedächtnis zurück.

Wie viele Fiktionen haben nicht bald wie eine unbestimmte Erinnerung, bald wie eine weise Mahnung die mehr oder minder umständliche, aber stets anziehende Erzählung der verhängnisvollen von der angeborenen Schwäche der Frauen herbeigeführten Katastrophen gesammelt und aufbewahrt? Unter wie vielen Formen hat nicht die Epopöe und die Geschichte dieselben bedauernswerten Folgen der unbändigen und unseligen Ungeduld der Frauen uns geschildert? Und doch — sooft eine solche Tragödie, wenn uns auch noch so unbekannt, dargestellt wird, erregt sie von neuem unsere ganze Teilnahme. Ihre Bedeutung und ihre Wahrheit haben nichts von ihrem Einflusse auf jedes Herz eingebüßt. Wer leiht der Dalila nicht Züge, die ihm vielleicht teuer waren? Wer hat nicht in der neugierigen Pandora oder in der unvorsichtigen Kriemhilde verwandte und noch vorhandene Typen von Frauen erkannt, die das dem Geheimnis schuldige Schweigen nicht zu bewahren verstehen? Wie lachend oder auch wie düster die Phantasie der Völker sein mag, welche ihnen im Süden mehr Anmut, im Norden mehr Größe verleiht, so bedarf es nur der Verkettung fast immer ähnlicher

Digitized by Google

von der frevelnden Schönheit hervorgerufener Situationen, um in uns stets dieselbe Spannung und Sympathie zu erwecken.

Der Autor, der mit jugendfrischem Hauche noch einmal die alte Sage belebte, folgte sicher nur dem Fluge seines poetischen Gefühls und kümmerte sich wenig darum, ob seine Auffassung sich seinen Vorgängern nähere oder sich von ihnen unterscheide; ebensowenig dachte er daran, diesen oder jenen Gedanken vorherrschen zu lassen, diesen oder jenen Schluß aus ihnen zu ziehen. Wagner ist wirklich zu sehr Dichter, um in seinen Dramen die Philosophie in Handlung umsetzen zu wollen. Er ist Dichter, das heißt: er gehorcht der Inspiration. Diese aber bewegt den Geist des Auserwählten, wie der Hauch Apollos sich der Pythia bemächtigte, um durch ihren Mund das Orakel des Tempels zu verkünden. Diejenigen, welche niemals von dieser Begeisterung erfaßt wurden — eine slawische Sprache bezeichnet sogar Dichter und Seher mit demselben Wort — mögen witzig Tendenz- und beweisführende Gedichte schaffen; doch würden sie besser tun, sich an die trockene Polemik zu halten.

Der Dichter, der nur schreibt, wenn der Gott ihn begeistert, wird nie seinen flammenden Dreifuß zum Lehrstuhl umgestalten.

Überzeugen ist nicht seine Sendung.

Vor allem will er uns tief rühren. Er will seinen Hörern das glühende Gefühl einimpfen, das ihn verzehrt. Er will sie die Tränen weinen lassen, die er weint. Er will sie hinreißen durch das Entzücken, das ihn ergreift.

Wenn daher einer seiner Zuhörer, mächtig erfaßt durch des Dichters Visionen, es versucht, über die Folgereihe der Eindrücke nachzudenken, die er von dem bald geheimnisvollen, bald mehrdeutigen Orakel empfangen, durch welches die Kunst das Erhabene in ihren Meisterwerken offenbart — wenn er zu enträtseln sucht, worin sie sich gleichen, worin sie den schon vorhandenen poetischen Schöpfungen sich nähern, worin sie sich von denselben unterscheiden, so muß er stets darauf bedacht sein, nicht das Ergebnis seiner Forschungen der Absicht des Dichters zuzuschreiben. Wahre Dichter haben nur die eine Absicht, einen Funken des heiligen Feuers zu rauben, um die Gebilde ihrer Phantasie damit zu beleben! — —

Digitized by Google

Elsa fesselt uns vielleicht mehr als alle anderen schönen Neugierigen durch die naive Reinheit, durch die glühende Hingebung und Demut ihrer Liebe. Sie ist, dem Himmel sei's gedankt! keine Klüglerin, keine Unabhängigkeitskämpferin, welche die Rechte des Weibes fordert und alles erkennen, alles beurteilen wollend notwendigerweise dem schönen Vorrechte des offenbarenden Hellsehens, des instinktiven Ahnens entsagt — einem Vorrechte, das nur dann dem Herzen bewilligt wird, wenn es, anstatt von dem Verstand aufgeklärt zu werden, diesen erleuchtet. Elsa sucht durchaus nicht in schönen Hexametern die Interessen ihrer Würde geltend zu machen. Sie liebt mit einer anbetungswürdigen Einfachheit, und nur die Furcht, ihren Gatten zu verlieren, treibt sie zur fieberhaften Aufregung, zum Ungehorsam, zum Meineid. Vor diesem Momente ihrer Verwirrung fühlte und verkündete sie die Identität der Liebe und des Glaubens. Jedes ihrer Worte atmete diese liebende Selbstverleugnung, welche die Seele in ein absolutes Vertrauen und ein freiwilliges Gehorchen versenkt, in dessen Schoß der Zweifel keinen Raum findet.

Die, welche lieben, — haben sie nicht auch ihre Cartesische Formel, auf welche das ganze System ihres Gefühlslebens sich gründet? Das »cogito, ergo sum« — läßt es sich nicht übersetzen in: „Ich empfinde, also weiß ich“? Die ebenso analytische als divinatorische Intelligenz der Griechen, welche die wertvollen Allegorien ihrer Mythologie so sorgfältig in bunte Zierraten einbalsamierte, verkannte keineswegs die Allgewalt der Liebe, die sich von der Intelligenz lossagt und deren enge Grenzen schwungvoll überfliegt. Was uns selbst betrifft, so erblicken wir einen höheren Sinn in der vom Altertum um Amors Augen gelegten Binde, als die alltägliche Interpretation sie gibt. Die Liebe beruft sich wahrlich nicht auf sehende Augen, um die Schönheit und das Nahen des Geliebten zu erkennen.

Elsa hatte sich durch diesen Glauben, der sich die Gewißheit des Herzens nennen läßt, zu ihrem mit übermenschlichen Eigenschaften begabten Geliebten erhoben, und wenn er ihr bis zuletzt seine Liebe bewahrt, so geschieht es, weil sie, sobald der Versucher erscheint, um ihre Neugierde zu befriedigen, vollste Reue empfindet. Ange-

Digitized by Google

sichts des Verräters erkennt sie den Irrtum, der sie zur Verbündeten des Hasses und der Bosheit machen wollte. Sie weist nun die begehrte Antwort zurück — sie will unwissend bleiben. . . Sie fühlt die Größe ihrer glaubenden Unwissenheit, und zur natürlichen Klarheit ihres Wesens, zum Lichte und zur Kraft ihrer demütigen Unschuld zurückkehrend, stößt sie mit ungestümer Hast denjenigen von sich, welcher sie das Gute und das Böse erkennen lassen wollte.

Den Peripetien dieser pathetischen Szene folgt man mit um so größerer Spannung und Ergriffenheit, als das von Lohengrin verborgene Geheimnis so groß, so schön, so voll Liebe ist. Die Seele identifiziert sich gleichsam mit den mannigfachen Schmerzen dieses Kampfes, und in ihm ein verwandtes Bild zu erkennen wähnend, flüstert sie den Namen: Psyche!

Wenn der Glaube nicht die schönste Mitgift, der glänzendste Schmuck, das letzte Ziel aller Liebe ist: woher käme dann unsere Sympathie für dieses Weib, welches sich mit Entzücken einem Unbekannten hingibt? Wenn man dem Gefühle das Recht abstreitet, „ahnend zu bestätigen, was die Vernunft nicht beweisen kann“: würde es von ihr nicht eine Art Kleinmut statt Glaube gewesen sein, was sie zu ihm hinführte? Weshalb sind wir so gerührt, wenn wir Elsa mit engelhafter Reinheit von Mitleid für Ortrud, „die nicht glauben kann“, ergriffen sehen? Wodurch würde sich unsere Genugtuung erklären, wenn wir sie die Einflüsterungen Friedrichs abweisen sehen und Lohengrin antworten hören: „Hoch über alles Zweifels Macht soll meine Liebe stehen.“? Warum endlich finden wir sie erhaben, wenn sie, plötzlich ihrem Mißtrauen und Zweifel entsagend, darauf verzichtet, das Geheimnis, um dessen Enthüllung sie soeben noch gefleht, zu erfahren, wenn sie Lohengrin im Gegenteil schützen, verteidigen will und denjenigen mit dem Schwerte zu bewaffnen eilt, den sie von keiner wahren Gefahr bedroht glaubte? Wäre in der Liebe der verlangte und demjenigen, der mehr weiß und mehr vermag, so gern bewilligte Glaube nicht ein Gesetz, sondern eine tyrannische Forderung: müßte dann nicht Elsa, um konsequent, heroisch, bewunderungswert und bewundert zu sein, darauf bestehen zu wissen, den zu kennen, zu beurteilen, der sie demütigte und erniedrigte, indem er auf ihre vertrauende Liebe

Digitized by Google

hoffte? — Die von der Poesie geleitete Fiktion hat demnach hier noch einmal als höchste Potenz der Leidenschaft, als ihre Blüte und gleichzeitig die in ihrem Kelch verschlossene Frucht dargestellt: den Glauben in der Liebe!

Indem Lohengrin das Brautgemach verläßt, fällt der Vorhang; die Szene verändert sich und zeigt dieselbe Ansicht, wie im ersten Akt. Die Barone, Grafen und Herzöge versammeln sich zu Roß, jeder das mit seinem Wappen und seinem Wahlspruch geschmückte Banner tragend, das er an seinem Platze aufpflanzt, und um das sich seine Mannen scharen. Eine rauschende, kriegerische Musik wird auf der Bühne durch acht in vier verschiedenen Tonarten stehende Trompeten — D, Es, E und F — ausgeführt, von denen jede einzeln in ihrem Tone auf einer das wilde Getümmel der Pferde nachahmenden Baßfigur eintritt. Letztere wird von allen Streichinstrumenten unisono ausgeführt. Sie fährt ohne Unterbrechung in Triolen mehr als hundert Takte fort, bis die vier Trompeten des Königs einfallen, welche, sooft er erscheint, stets dieselbe Fanfare — das schon erwähnte Königsmotiv — blasen. Dieses Mal werden sie von den Trompeten der Scharen der Edlen, von einer nach der anderen, begrüßt, die sich dann mit ihnen vereinigen, immer lärmender erklingen, bis zuletzt alle gleichzeitig ertönen. Ihre raschen, sich zusammendrängenden Rhythmen bringen eine Art Jauchzen und Hurra hervor, an das sich ein verlängerter Trompetenwirbel anschließt. Das betäubende Schmettern und Wirbeln endet, sowie der König sich auf seinem unter einer alten Eiche aufgeschlagenen Throne niederläßt. Bald darauf bringt man auf einer Bahre die Leiche Friedrichs.

Elsa naht, gesenkten Hauptes, niedergebeugt, verwirrt, und das Volk, erstaunt, bringt, während sie vorüberschreitet, ihr lobpreisend Huldigungen dar. Die Melodie des von Lohengrin an Elsa erlassenen Gebotes ertönt jetzt zum letzten Male: denn das Geheimnis, das sie kennzeichnet, wird bald vor aller Augen enthüllt. Die Rufe bewundernden Beifalls, welche sich mit diesem musikalischen Satze verbinden, erinnern daran, wie sehr Elsas Größe auf ihrem Vertrauen, auf ihrem demütigen Gehorsam, ihrem treuen Schweigen beruhte! Der Chor singt:

Digitized by Google

„Seht, Elsa naht, die tugendreiche!
Wie ist ihr Antlitz trüb' und bleiche!"

und zum letzten Male vernimmt man auch die Melodie, welche während des zweiten Aktes so häufig wiedergekehrt war: die Melodie, welche die Verwünschungen Ortruds zu knirschender Wut steigerte. Das Werk der Sünde ist vollbracht — das Glück Elsas ist vernichtet!

Die Trompeten decken diese düstere Färbung, das Lohengrinmotiv in dem Augenblicke intonierend, in welchem er erscheint und dem Könige, der mit seinem Gefolge glaubt, er komme, um sich dem Heere gegen die Feinde des Reiches anzuschließen, verkündet, daß er nicht in dieser Absicht, sondern als Ankläger erscheine.

Lohengrin.

„Mein Herr und König, laß dir melden:
Die ich berief, die kühnen Helden,
zum Streit sie führen darf ich nicht!"

Alle Männer.
(in größter Betroffenheit)

„Hilf Gott! welch hartes Wort er spricht!"

Lohengrin.

Als Streitgenoß bin ich nicht hergekommen,
als Kläger sei ich jetzt von euch vernommen! —
Zum ersten klage laut ich vor euch allen
und frag' um Spruch nach Recht und Fug:
Da dieser Mann mich nächtens überfallen,
sagt, ob ich ihn mit Recht erschlug?"

Er hat Friedrichs Leiche aufgedeckt: alle wenden sich mit Abscheu davon ab.

Der König und alle Männer.
(die Hand nach der Leiche ausstreckend)

„Wie deine Hand ihn schlug auf Erden,
soll dort ihm Gottes Strafe werden!"

Lohengrin.

„Zum and'ren aber sollt ihr Klage hören;
denn aller Welt nun klag' ich laut:
daß zum Verrat an mir sich ließ betören
die Frau, die Gott mir angetraut."

Alle Männer.

„Elsa! wie mochte das gescheh'n!
Wie konntest so du dich vergeh'n?"

Digitized by Google

Lohengrin.

„Ihr hörtet alle, wie sie mir versprochen,
daß nie sie woll' erfragen, wer ich bin.
Nun hat sie ihren teuren Schwur gebrochen,
treulosem Rat gab sie ihr Herz dahin!
Zu lohnen ihres Herzens wildem Fragen
sei nun die Antwort länger nicht gespart;
des Feindes Drängen durft' ich sie versagen:
nun muß ich künden, wie mein Nam' und Art. —
Jetzt merket wohl, ob ich den Tag muß scheuen:
vor aller Welt, vor König und vor Reich
enthülle mein Geheimnis ich in Treuen.
So hört, ob ich an Adel euch nicht gleich!"

Während das Orchester das Motiv der ersten Introduktion in seiner ganzen Pracht wiedergibt, erzählt Lohengrin weltvergessen, verzückt, in einer verklärten Weise, die berauscht, wie der nächtliche Duft eines in voller Blüte prangenden Orangenhaines:

„In fernem Land, unnahbar euren Schritten,
liegt eine Burg, die Monsalvat genannt;
ein lichter Tempel stehet dort inmitten,
so kostbar, wie auf Erden nichts bekannt:
drin ein Gefäß von wundertät'gem Segen
wird dort als höchstes Heiligtum bewacht.
Es ward, daß sein der Menschen reinste pflegen,
herab von einer Engelschar gebracht.
Alljährlich naht vom Himmel eine Taube,
um neu zu stärken seine Wunderkraft:
es heißt der Gral, und selig reinster Glaube
erteilt durch ihn sich seiner Ritterschaft.
Wer nun dem Gral zu dienen ist erkoren,
den rüstet er mit überird'scher Macht;
an dem ist jedes Bösen Trug verloren:
wenn ihn er sieht, weicht dem des Todes Nacht.
Selbst wer von ihm in ferne Land' entsendet,
zum Streiter für der Tugend Recht ernannt,
dem wird nicht seine heil'ge Kraft entwendet,
bleibt als sein Ritter dort er unerkannt.
So hehrer Art doch ist des Grales Segen,
enthüllt — muß er des Laien Auge flieh'n;
des Ritters drum sollt Zweifel ihr nicht hegen:
erkennt ihr ihn, dann muß er von euch zieh'n. —

Digitized by Google

Nun hört, wie ich verbot'ner Frage lohne.
Vom Gral ward ich zu euch daher gesandt:
Mein Vater Parzival trägt seine Krone,
sein Ritter ich — bin Lohengrin genannt."

Das volle Unisono des ganzen Orchesters läßt hier seine Melodie mit einer so leuchtenden Kraft ertönen, daß wir uns die Fanfaren der himmlischen Heerscharen, unter denen der heilige Georg und der Erzengel Michael als Führer kämpfen, nicht herrlicher vorstellen können. Er fährt fort:

„Nun höret noch, wie ich zu euch gekommen! —
Ein klagend Tönen trug die Luft daher,
daraus im Tempel wir sogleich vernommen,
daß fern wo eine Magd in Drangsal wär'.
Als wir den Gral zu fragen nun beschickten,
wohin ein Streiter zu entsenden sei,
da auf der Flut wir einen Schwan erblickten;
zu uns zog einen Nachen er herbei.
Mein Vater, der erkannt des Schwanes Wesen,
nahm ihn in Dienste nach des Grales Spruch: —
denn wer ein Jahr nur seinem Dienst erlesen,
dem weicht von dann ab jedes Zaubers Fluch.
Zunächst nun sollt' er mich dahin geleiten,
woher zu uns der Klage Rufen kam;
denn durch den Gral war ich erwählt zum Streiten,
darum ich mutig von ihm Abschied nahm.
Durch Flüsse und durch wilde Meereswogen
hat mich der treue Schwan dem Ziel genaht,
bis er zu euch ans Ufer mich gezogen,
wo ihr in Gott mich alle landen saht."

Diese lange Erzählung beschließt die Oper „Lohengrin", ebenso wie die Erzählung Tannhäusers das Werk, das seinen Namen trägt, beendigt. Aber diese ist düster wie die Verzweiflung, nagend wie die Reue, marternd wie die Folter des Gewissens. Alle Qualen unseres eigenen Herzens finden in ihr einen Ton: getäuschte Hoffnungen, unaussprechliches Elend, grausame Ironie, vergällte Lust! In der Erzählung Lohengrins dagegen bricht in dem Maße, wie er in der Erzählung fortfährt, die Morgenröte eines hellprangenden Tages an. Eine feierliche Ruhe ergreift die Seele, als verbreite sich strahlend immer lebendiger und alles umfassend eine überirdische, mystische Helle. Jeder Ton klingt wie ein Seufzer der Seligkeit, der

Digitized by Google

jenem Ort entsteigt, wo weder das Böse noch der Schmerz, weder Tod noch Verderbnis Zutritt haben — dem Ort, wo die Heiligkeit berufen ist, die ganze Fülle der unnennbaren himmlischen Wonnen zu genießen, wo die Seele der Erwählten schwelgt in der übermenschlichen Verzückung, die der Anblick Gottes gewährt.

Tannhäusers letzte Erzählung wird von Takt zu Takt düsterer, zerrissener, beklommener. Der Fluchbeladene ruft durch gotteslästerliche Verwünschungen die dunkle Höhle herbei, aus der verführerische Töne zu ihm dringen und ihn zu ewiger Verdammnis locken. In Lohengrins letzter Erzählung dagegen tritt seine Gestalt immer leuchtender hervor, gleich Umrissen eines verklärten Körpers auf goldenem Grunde. Tapfer und stark, heilig und rein, alles Menschliche durch seinen mächtigen Geist überragend, enthüllt er unserer entzückten Betrachtung das Wesen eines engelgleichen Helden, eines göttlichen Boten, eines Unsterblichen, der, vor jeder Wunde und Schwäche gefeit, dennoch dem höchsten Leide preisgegeben ist — der grenzenlosen Trauer um zerstörtes Liebesglück. Dieses Leid, diese Trauer äußern sich ergreifend, wenn Lohengrin Elsa zum letztenmal an sein von ihr verkanntes Herz drückt und spricht:

„O Elsa! nur ein Jahr an deiner Seite
hätt' ich als Zeuge deines Glücks ersehnt!
Dann kehrte, selig in des Grals Geleite,
dein Bruder wieder, den du tot gewähnt. —
Kommt er dann heim, wenn ich ihm fern im Leben,
dies Horn, dies Schwert, den Ring sollst du ihm geben!
Dies Horn soll in Gefahr ihm Hilfe schenken,
in wildem Kampf dies Schwert ihm Sieg verleiht:
Doch bei dem Ringe soll er mein gedenken,
der einstens dich aus Schmach und Not befreit!"

In dieser entsagenden, aber unüberwindlichen Grames vollen Klage bricht der höchste Schmerz einer männlich duldenden Seele hervor. Wagner scheint das selbst empfunden zu haben; denn er wiederholt diese Klage zweimal — eine seltene Ausnahme in seinem Systeme musikalischer Deklamation.

Das Volk, stumm, voll Bestürzung, sieht plötzlich den Schwan sich nahen, denselben Nachen mit sich führend. Das Motiv der Introduktion, das wieder ungekürzt erklingt, wird zum zweiten Male

Digitized by Google

durch das Lohengrin individualisierende Motiv unterbrochen, jetzt aber in eine weiche Tonart transponiert, in Betrübnis gehüllt, Trauer ausdrückend.

Elsa stürzt zu den Füßen ihres Gatten, der ihr mit der ganzen Betrübnis der Liebe vorwirft, ihr beiderseitiges Glück zerstört und sein Herz geopfert zu haben. Der König, die Edlen, das Volk wollen ihn zurückhalten, allein er entgegnet:

„Schon sendet nach dem Säumigen der Gral."

Als Elsa den Schwan erblickt, stößt sie einen Schrei der höchsten Angst aus. Lohengrin schreitet dem Ufer zu und sagt trauernd dem geheimnisvollen Schwan, daß er gehofft, ihn erst in Jahresfrist und in anderer Gestalt wiederzusehen. Es moduliert währenddessen die Melodie der ersten Introduktion mit einer Begleitung der Violinen im Tremolo, das wie das Säuseln des stillbewegten Hauches der Luft erklingt. Noch einmal wendet er sich zu Elsa, um zum letztenmal, bevor er von ihr scheidet, sie, seine süße Frau, zu umarmen.

Als er sie verläßt, sinkt Elsa ohnmächtig nieder. Unerwartet erscheint plötzlich Ortrud neben ihr. Wie halb erstickt vor teuflischer Lust, zeigt sie ihr den Schwan und, um sie ganz der Verzweiflung preiszugeben, bereitet sie sich selbst den unfehlbaren Untergang, indem sie kreischend ruft:

Ortrud.

„Fahr' heim! fahr' heim, du stolzer Helde,
daß jubelnd ich der Törin melde,
wer dich gezogen in dem Kahn!
Das Kettlein hab' ich wohl erkannt,
mit dem das Kind ich schuf zum Schwan:
das war der Erbe von Brabant!"

Alle.

„Ha!"

Ortrud.
(zu Elsa)

„Dank, daß den Ritter du vertrieben!
Nun gibt der Schwan ihm Heimgeleit:
der Held, wär' länger er geblieben,
den Bruder hätt' er auch befreit."

Alle.

„Abscheulich Weib! ha, welch Verbrechen
hast du in frechem Hohn bekannt!“

Ortrud.

„Erfahrt, wie sich die Götter rächen,
von deren Huld ihr euch gewandt!“

Bei diesem Schrei des wildesten Jubels läßt sich Lohengrin, der schon am Ufer des Stromes steht, zu einem stillen Gebete auf die Knie nieder, zugleich nimmt das Orchester das hoheitsvoll und feierlich klingende Motiv des heiligen Grals wieder auf. Der Schwan verschwindet in den Gewässern, und eine Taube schwebt hernieder und ergreift die Kette des Nachens. Aus den Fluten erhebt sich Gottfried von Brabant. Alle begrüßen den jungen Prinzen. Die Melodie Lohengrins fällt wieder ein und entfaltet sich majestätisch, bis er die Barke bestiegen, die dann, gezogen von der Taube, sich langsam entfernt.

Elsa entwindet sich den Armen ihres Bruders Gottfried und will ihrem Gatten nacheilen, doch sieht sie ihn schon auf den Fluten dahinziehen. Die frühere Melodie tritt nun in weicher Moll-Tonart ein. Man glaubt zu hören, wie der Geliebte aus der Ferne ihren Abschiedsruf erwidert. Da stößt sie einen Schrei aus, sinkt hin und stirbt.

III.

Mit dieser Darlegung glauben wir keineswegs das so große und so ergreifende Interesse dieses Dramas erschöpfend wiedergegeben, verständlich gemacht zu haben, wie Wagner seine Umrisse entschieden und doch zart zu zeichnen, sein Kolorit reich und doch weich zu geben verstand! welch tiefgehende Kenntnis der Dichter und Musiker gegenüber den künstlerischen Mitteln hier bekundet hat! Der Charakter der Personen ist bei dem einen wie bei dem anderen über alles bewunderungswürdig durchgeführt. Wagner hat es verstanden, mit einer Feinheit des Gefühles, die man nicht müde wird, in allen seinen Intentionen zu verfolgen, das göttliche, den Sieg seines Ritters kennzeichnende Element mit dem Charakter

Digitized by Google

der Tapferkeit, mit dem persönlichen Heldenmute zu verschmelzen, der ihn uns menschlich näher bringt, während er anderenfalls so leicht zu einem kalten Sendboten hätte werden können.

Lohengrin tritt uns vom ersten Moment an bestimmt, ernst, gebieterisch und doch mild wie ein Heiliger der Legende entgegen. Der Geliebten gegenüber ist er duldsam. Seine Liebe umfängt sie mit dem blendenden Glanz, der von den Seligen ausstrahlt. Diese Seligkeit schien ein undankbares, schales Thema zu sein: so wenig war es bis jetzt gelungen, ihm ein wahres Interesse abzugewinnen. Hier aber hat das einförmig Unendliche zu einem der ergreifendsten Kunstwerke begeistert. Denn es wird sich schwerlich leugnen lassen, daß der dichterisch schönste Teil der Partitur gerade in diesem Thema liegt, welches vom Orchester zunächst in einer exquisiten Instrumentation entwickelt wird und wiederkehrt, sooft das wunderhafte Einwirken des heiligen Grals die Handlung umschwebt und in uns die Ahnung jenes Paradieses hervorruft, wo himmlische Liebe, nie endende Seligkeit und der Segen Gottes unbegrenzt herrschen.

Elsa, eine glühende und schwache Seele, träumt, betet, liebt und findet erhabene Laute, in denen sie ihr Lieben, Beten, Träumen hervorstammelt. Ihr Gesang ist wie der sich im Takte bewegende Hauch magnetischen Atems. Er verliert sich im Unendlichen, ähnlich wie am weiten Horizont blaue Wellen mit einem blauen Himmel zusammenfließen. Ihre Begegnung mit Ortrud, die auf deren tobende Anrufungen ihrer Götter folgt, mit diesem Dämon von Frau, die wir so oft „ein fürchterliches Weib" nennen hören, darf als eine musikalische Übertragung des Bildes von der heiligen Margaretha gelten: die Heilige mit den kristallreinen, feuchten Augen voll sanfter Güte, umgeben von häßlichen Reptilien, welche zischend die Füße der ihrem tödlichen Stachel geweihten Märtyrer-Jungfrau umringeln.

Ortrud ist eine von den ruchlosen Alltagstypen unserer Bühnen so verschiedene Schöpfung, daß sie bestimmt scheint, eines Tages neben einer Lady Macbeth, einer Margaretha von Anjou ihren Platz zu erhalten, wie Elsa neben Miltons Eva oder der antiken Psyche.

Friedrichs Rolle ist, obwohl es so scheinen mag, keineswegs eine untergeordnete. Bestrickt durch die Weissagungen, vertrauend

Digitized by Google

auf die geheime Wissenschaft seiner Frau, ist er im Unglück voll Gewissensbisse; denn er hatte sich nicht entwürdigen wollen. Er beklagt seine verlorene Ehre; er glaubt an den Gott, den Ortrud schmäht. Und nur dadurch, daß sie ihm vorspiegelt, die Kraft seines Gegners sei keine von Oben, bringt sie ihn so weit, daß er die ihm widerfahrene Ungerechtigkeit rächen will, das Ziel seiner hochfahrenden Wünsche wieder zu erreichen strebt, und in ohnmächtigem Zorn der Verzweiflung anheimfällt.

Sollten dramatische Musiker vielleicht geneigt sein, dem Libretto des „Tannhäuser" oder dem des „Fliegenden Holländer" als gleich poetisch in ihrer Anlage und in der Schönheit ihrer Verse, dabei aber von einem mit ihrer Kunst leichter in Einklang zu setzenden Wesen den Vorzug vor dem des „Lohengrin" zu geben, so werden die dramatischen Dichter dagegen das letztere Gedicht über alle stellen müssen, die Wagner bis jetzt geschaffen hat. Sein literarisches Verdienst genügt, um den Verfasser unter die mit wahrhaft tragischem Sinn begabten Schriftsteller zu setzen. Neben tief ergreifenden Versen, packenden Ausrufungen, neben einem Dialoge, in welchem die geheimen Triebfedern der Personen sich äußerst geschickt in den Wendungen der Gedanken verraten, ist die Versifikation an und für sich nicht allein klangvoll und schön, der Stil edel und den Charakteren angemessen, sondern das Drama entlehnt noch außerdem eigentümliche Reflexe des Mittelalters durch die Reproduktion altdeutscher Sprachwendungen und den Gebrauch vieler Worte, die, ohne vollständig vergessen zu sein, doch den Stempel des Altertümlichen tragen.

Ebenso ist der Takt und der gute Geschmack besonders zu erwähnen, mit welchem diese Nachahmung sich nur auf leicht faßbare Wendungen beschränkt, die selbst für solche, welche in die Geheimnisse des gelehrten Archaismus nicht eingeweiht sind, verständlich bleiben. Er ist nie so weit getrieben, daß das Verständnis des Gedichtes erschwert würde. Doch begnügt sich Wagner nicht damit, dem Ohre die alten Assonanzen zurückzurufen. Auch in der Art die Buchstaben zu ordnen setzt er diese Imitation fort, und wie die alten Poeten, Wolfram von Eschenbach und andere, fängt er nicht jeden Vers mit großem Anfangsbuchstaben an. Es sind das

Digitized by Google

unbedeutende Einzelheiten; aber sie fallen auf, sowie man das Textbuch des „Lohengrin“ in die Hand nimmt.

Die Übereinstimmung aller dieser Eindrücke führt uns so lebendig in die Zeit und ihre von Wagner neu belebten Glaubensansichten zurück, daß wir nicht überrascht sein würden, wenn der mit lebendiger und warmer Phantasie begabte Teil des Publikums das Opernhaus fast überzeugt von der Existenz des heiligen Grals, seines Tempels, seiner Ritter und seiner unendlichen Seligkeit verlassen würde.

Die Musik dieser Oper hat als Hauptcharakter eine solche Einheit der Konzeption und des Stils, daß es in derselben keine melodische Phrase und noch viel weniger ein Ensemblestück oder irgend eine Passage gibt, die getrennt vom Ganzen in ihrer Eigentümlichkeit und in ihrem wahren Sinne verstanden werden kann. Alles verbindet, alles verkettet, alles steigert sich. Alles ist mit dem Sujet auf das engste verwachsen und kann nicht von demselben losgelöst werden. Es würde sogar schwer sein, selbst bedeutende Bruchstücke dieser Tondichtung, in welcher keine Mosaik, nichts eingeschaltet, nichts Überflüssiges enthalten ist, gerecht zu beurteilen; denn alles verkettet sich in derselben und greift ineinander wie die Maschen eines Netzes. Alles ist hier genau erwogen und folgerichtig bestimmt, jeder Harmonienfolge geht der mit ihr korrespondierende Gedanke voraus oder folgt ihr — eine durch ihre systematische Strenge wesentlich deutsche Prämeditation, die uns von diesem großen Werke sagen läßt, daß es zu den durchdachtesten aller Inspirationen gehört.

Übrigens ist es nicht schwer, sich Rechenschaft darüber zu geben, warum jede aus dem Werke herausgenommene Episode an Reiz verlieren muß, wenn man sich das Prinzip in das Gedächtnis zurückruft, nach welchem Wagner durch Musik Rollen und Ideen personifiziert. Die Anwendung der fünf Hauptmotive — das heilige Gralmotiv der Instrumentaleinleitung der Oper; das Gottesurteilmotiv, das man bei Verkündigung des ersteren vernimmt; das Lohengrinmotiv, sein Erscheinen begleitend; das Verbotmotiv, das mit der Erklärung an Elsa eintritt; endlich das Ortrudmotiv, welches mit ihren unheilvollen Drohungen ertönt —, sowie

die häufigen, aber stets begründeten Wiederholungen der Nebenmotive erlaubt natürlich nur dann dem dramatischen Gedanken vollständig zu folgen und das Interesse, welches dieser so neue, so bestimmte und in allen Beziehungen so klare Aufbau hervorruft, ganz zu empfinden, wenn man dahin gelangt ist, in alle Feinheiten dieses schönen Denkmals sowie in alle in der allgemeinen Anlage seines Planes verborgenen Intentionen eindringen zu können.

Es gibt Menschen, die mit Hilfe einer einzigen Idee, einer einzigen Erfindung, einer einzigen anscheinend nur kleinen Entdeckung ungeheure Veränderungen in der Sphäre, in welcher diese Entdeckungen liegen, hervorrufen. Wieder andere erweitern das Wissen ihrer Vorgänger und vergrößern das Gebiet, auf dem ihr Gedanke arbeitet, durch eine bis dahin nicht angewandte Koordination von bereits vorhandenen Dingen, ohne ihnen gerade ein neues Faktum oder ein noch unbekanntes Element zugefügt zu haben.

Wagner ist ein Neuerer, wie diese letzteren. Sein System knüpft durch die Bedeutung, welche er der dramatischen Deklamation beilegt, an die Tradition Glucks, sowie durch die lyrische Deklamation und die sorgsame Ausarbeitung der Instrumentation an diejenige Webers.

Wagner würde sicher die Dedikationsschrift der „Alceste" geschrieben haben, hätte es Gluck nicht schon getan. Die großen hier niedergelegten dramatischen Ideen belegen das. Diese Dedikation lautet in ihren Hauptsätzen:

„Als ich den Entschluß faßte, die Oper Alceste in Musik zu setzen, nahm ich mir vor, alle Mißbräuche, welche die übel angebrachte Eitelkeit der Sänger und die zu nachgiebige Gefälligkeit der Komponisten in die italienische Oper eingeführt, und womit sie aus dem prachtvollsten und schönsten der Schauspiele das langweiligste und lächerlichste gemacht hatten, zu vermeiden.

„Ich versuchte es, die Musik auf ihren wahren Beruf zurückzuführen, nämlich: die Poesie zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle, das Interesse der Situationen zu kräftigen, ohne die Handlung zu unterbrechen und sie durch überflüssige Verzierungen kälter zu machen. Ich glaubte, die Musik müsse der Poesie geben, was einer richtigen und vernünftig komponierten Zeichnung die Lebendig-

Digitized by Google

keit des Kolorits, die glückliche Übereinstimmung der Lichter und Schatten verleiht, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne ihre Umrisse zu verändern. Ich habe mich daher wohl gehütet, einen Schauspieler im Flusse seines Dialogs zu unterbrechen, um ihn ein langweiliges Ritornell anhören oder ihn in der Mitte seiner Rede auf einem günstigen Vokale ruhen zu lassen, sei es, um in einer langen Passage die Geläufigkeit seiner schönen Stimme zu entwickeln, sei es, um zu warten, daß das Orchester ihm die Zeit gebe, Atem zu holen, um eine Kadenz zu machen.

„Auch habe ich nicht geglaubt, rasch über den zweiten Teil einer Arie hingehen zu müssen, wenn dieser zweite Teil der wichtigste war, um regelmäßig viermal die Worte der Arie zu wiederholen, noch die Arie endigen zu dürfen, wenn der Sinn nicht beendigt ist, um dem Sänger die Möglichkeit zu geben, zu zeigen, daß er nach seinem Gutdünken irgend eine Passage in mehreren Weisen variieren kann.

„Endlich habe ich alle die Mißbräuche verbannen wollen, gegen welche sich schon seit so langer Zeit der gesunde Verstand und der gute Geschmack aussprachen.

„Ich habe mir vorgestellt, daß die Ouvertüre die Zuhörer über den Charakter der Handlung, die sich vor ihren Augen entwickeln soll, belehren und ihnen das Sujet derselben angeben müßte; daß die Instrumente nur in Anwendung gebracht werden müßten im Verhältnisse des Grades des Interesses und der Leidenschaft, und daß besonders zu vermeiden wäre, im Dialog einen zu schroffen Übergang zwischen der Arie und dem Rezitativ vorwalten zu lassen, um nicht die Perioden ganz unverständig zu verstümmeln und störend die Bewegung und das Feuer der Szene zu unterbrechen.

„Ich habe weiter geglaubt, daß der größte Teil meiner Arbeit sich darauf beschränken müßte, eine schöne Einfachheit zu suchen, und ich habe es wohl vermieden, mit Schwierigkeiten auf Kosten der Klarheit Parade zu machen; ich habe keinerlei Wert auf die Entdeckung irgend einer Neuerung gelegt, wenn sie nicht natürlich, durch die Situation gegeben und mit dem Ausdrucke verbunden war; endlich gibt es keine Regel, welche ich nicht ohne Widerstreben zugunsten der Wirkung opfern zu müssen geglaubt habe."

Digitized by Google

Wagner hat die hier ausgesprochenen Ideen zu den seinen gemacht, aber in der Praxis der Theorien übertrifft er Gluck, wie er Weber übertrifft. Mit seltenem Glücke und mit kühnstem Verstande bemächtigte er sich aller Errungenschaften, welche die Musik seit dem Tode dieser großen Männer gemacht hat, benutzte er alle Hilfsmittel, welche die so sehr verbesserten und neuen Instrumente, sowie ihre schöne durch Meyerbeer und besonders durch Berlioz erreichte Anwendung nur immer möglich machen, und versuchte alle seinem Zwecke dienenden, dem Fortschritt der neueren Zeit zu verdankenden Mittel zu einem großartigeren Systeme als dem Glucks, durch ein absoluteres Prinzip als das Webers, um den dichterischen Gedanken in Vordergrund zu stellen und ihm sowohl Gesang wie Orchester unterzuordnen.

Solange man Wagners Partituren nicht gesehen und gehört, solange man ihre gelehrte Faktur und ihre szenische Wirkung nicht studiert hat, ist es nicht so ganz leicht, sich eine richtige Vorstellung von dem Resultate zu machen, das er durch das vollständige Aufgehen von Wort und Ton ineinander erlangt hat. Er ist gleichzeitig ein ebenso außergewöhnlicher Symphonist wie großer Dramatiker. Durch diese Konzentrierung so seltener und verschiedenartiger Eigenschaften schuf er ein Ensemble, das gefallen oder mißfallen kann, das aber, wie niemand leugnen wird, sowohl in seiner kolossalen Konzeption, wie im kleinsten seiner Details ein ebenso logisches wie vollkommenes Ensemble bildet. Wenn Frau von Staël die Musik eine »architecture de sons« — eine Architektur von Tönen — nennt, mag es uns gestattet sein, die Struktur der herrlichen Bauten Wagners mit einem architektonischen System zu vergleichen — einem System, an welchem weder seine Anhänger noch seine Widersacher das mindeste ändern können, ohne daß dasselbe den ganzen Charakter seines Stiles verlieren würde.

Nachdem wir es versucht haben, dem Leser den schöpferischen Urgedanken des dramatischen Systems Wagners zum Verständnis zu bringen — ein Gedanke, der die von Gluck manifestierten Wünsche und Bestrebungen, eine wahrhafte Verschmelzung der Wirkungen der Poesie und der Musik zu erreichen, bis zum Spiel der Darsteller erweiterte, von denen er eine tiefe Kenntnis ihrer

Digitized by Google

Kunst verlangt, so daß die Feinheiten der instrumentalen Begleitung mit ihren stummen Gesten übereinstimmen und schon ihre Gegenwart in gewissen Szenen als ein symphonisches Motiv erscheint: — wird es uns weniger leicht sein, ihm einen Einblick in die Art und Weise der Instrumentation dieses Komponisten zu eröffnen; doch können wir hier nur einige bezeichnende Züge anführen, wie beispielsweise die sehr markierte Einteilung des Orchesters in drei bestimmt unterschiedene Gruppen: die der Streichinstrumente, der Blasinstrumente und der Blechinstrumente. Statt diese Gruppen zu vereinigen oder nur nach dem konventionellen und zufälligen Gebrauch zu teilen, teilt Wagner sie korpsweise, indem er sorgfältig die Klangwirkungen mit dem Charakter der Situationen und der Personen seines Dramas in Übereinstimmung bringt. Diese Einteilung ist eine der hervorstechendsten, sofort auffälligen Neuerungen.

Gegenüber der konsequenten Durchführung derselben wird es kaum überraschen, was Wagner in einer vor einigen Jahren erschienenen Selbstbiographie erzählt, daß er nämlich die erste von ihm in Leipzig zur Aufführung gebrachte Ouvertüre mit drei verschiedenen Tinten geschrieben habe, um den Musikern, die seine Partitur gründlicher studieren wollten, das Verständnis zu erleichtern. Die Streichinstrumente hatte er mit schwarzer, die Blasinstrumente mit roter und die Blechinstrumente mit grüner Tinte geschrieben.

Die Verfolgung des Parallelismus des Klanges hat notwendig Wagner dahin bringen müssen, seiner Orchestration Instrumente einzuverleiben, die im allgemeinen nur einzeln angewandt waren, und mit denselben noch einige andere untrennbar zu verbinden. Demzufolge gebraucht er gewöhnlich drei Flöten, drei Hoboen (zwei Hoboen und ein Englisches Horn), drei Klarinetten (zwei gewöhnliche und eine Baßklarinette), drei Fagotte, drei Posaunen und eine Tuba.

Dieses Drei-System hat unter anderen Vorzügen auch den, daß der ganze Akkord mit denselben Klangfarben gegeben und gehalten werden kann, was auf seine Instrumentation helle und nuancierte Streiflichter wirft, die er mit exquisiter Kunst verteilt und in einer ebenso neuen als ausdrucksvollen Weise mit der Deklamation in Einklang bringt, wodurch ihr Sinn auffallend zur Geltung kommt.

Wagner macht auch einen häufigen Gebrauch von der Teilung

Digitized by Google

der Geigen. Mit einem Worte: anstatt sich des Orchesters wie einer fast homogenen Masse zu bemächtigen, teilt er es in verschiedene Ströme und Bäche, und zuweilen — wenn wir wagen dürfen, es so auszudrücken — in Fäden auf Klöppel gewickelt, die zahlreich und vielfarbig wie die der Spitzenklöpplerinnen sind. Wie diese, wirft er sie zusammen und sondert sie wieder und bringt endlich, wie diese durch ihr erstaunenswertes Verwickeln einen Stoff, ein wunderbares Gebilde hervor, bei welchem der Grund eines festen Gewebes durch die farbenreichsten klaren Verzierungen gehoben wird — eine Arbeit, unschätzbar an Wert.

Bei einem dergestalt von der Poesie des Dramas durchdrungenen Geiste, bei einer für alle Eindrücke, welche die geringsten Formen der Kunst auf die Seele ausüben, so feinfühligen Organisation mußte dieses seinem Genie ganz eigentümliche Streben, das Orchester in drei Tonströme zu trennen, die, wie die vereinigten Gewässer verschiedener Flüsse ihre verschiedenen Färbungen beibehalten, indem sie wohl in dasselbe Strombett sich ergießen, aber ohne ihre braunen, blauen oder grünlichen Wellen zu vermischen, entweder irgend einem rein geistigen Gedanken entsprechen oder von ihm auf einen solchen angewandt werden. Und so ist es auch. Wagner hat schon in seinen ersten Opern, vorzüglich jedoch in seinem „Lohengrin", stets für jede seiner Hauptpersonen eine andere Palette gemischt. Je aufmerksamer man diese letzte Partitur durchforscht, um so mehr gewahrt man, welche innige Verwandtschaft er zwischen seiner Dichtung und seinem Orchester hervorgebracht hat. Nicht allein, daß er, wie wir schon früher gesagt haben, durch seine Melodien Gefühle und Leidenschaften zum Ausdruck bringt, sondern er sucht sogar seine Gestalten durch ein ihrem Charakter entsprechendes Kolorit zu beleben. Ebenso wie er den Charakter der von ihm geschaffenen Personen durch ihnen entsprechende Rhythmen und Melodien bildet, wählt er für sie die ihnen entsprechenden Klangfarben.

So ist z. B. das in dem ersten Vorspiel leicht gezeichnete Motiv, das den heiligen Gral andeutet, später in der Erzählung, in welcher Lohengrin am Schlusse sein erhabenes Geheimnis enthüllt, voll ausgeführt, stets unveränderlich den Violinen anvertraut. Elsa

Digitized by Google

tritt fast ausschließlich von Blasinstrumenten begleitet auf, wodurch die glücklichsten Kontraste in Momenten entstehen, in denen die Blechinstrumente ihnen folgen. Besonders ergriffen fühlt man sich, wenn in der ersten Szene der langen Erzählung des Königs — seine Rolle ist beständig von Posaunen und Trompeten begleitet, die das Orchester monarchisch beherrschen, — ein langes Schweigen folgt, und ein sanftes und luftiges Säuseln sich wie eine von himmlischem Hauche bewegte Woge erhebt, um uns, noch ehe Elsa erscheint, den vollen Glanz ihrer jungfräulichen Reinheit fühlbar zu machen. Dieselbe Instrumentation tritt bei der Balkonszene wie erquickender Tau ein, um die schaurigen Flammen des Duo zwischen Friedrich und Ortrud zu löschen, sobald Elsa auf dem Balkon erscheint. Sie dient auch wieder zum Brautmarsche des zweiten Aktes und schildert die fromme Aufregung, die Wonne der Unschuld so überwältigend, daß dieses Stück zu den vollendetsten der Oper gehört, obwohl der dramatischen Wirkung entbehrend.

Die Schwierigkeiten, Wagners Opern zu inszenieren und befriedigend zur Aufführung zu bringen — Schwierigkeiten, die ihren Grund zunächst in der so ernsten Natur ihrer Sujets, in ihrem so erhabenen Stile, sowie in der großen vom Publikum geforderten Aufmerksamkeit haben —, werden ihrer Popularität wohl leider noch lange hindernd im Wege stehen. Ihre strenge Schönheit wird den banalen Beifall, den man Werken von kurzer Lebensdauer spendet, von ihnen fernhalten, doch werden sie auch schwerlich jenen unmittelbaren Enthusiasmus erringen, welchen das Genie eines Rossini, eines Meyerbeer hervorriefen, wenn sie in üppigen Weisen oder mit feuriger Glut die Macht der Leidenschaften auf die Bühne brachten. Sollen wir darum warten, bis der Staub der Zeit in ansehnlicher Dicke sich auf Wagners Partituren gelagert hat? bis erst Gelehrte, sie durchblätternd, in ihnen die Wunder genialer Geheimnisse entdecken? oder bis Dichter in ihrer zurückblickenden Bewunderung für die Vergangenheit sich für diese Helden, die hundertfach unsere gewöhnlichen kleinlichen Erfindungen überragen, begeistern?

Es wird sicherlich niemand behaupten können, daß die Mittel, über welche das Theater in Weimar verfügt, für Dramen, die nach einem so großartigen Maßstabe angelegt sind, ausreichend seien.

Digitized by Google

Weder die Größe der Bühne noch die Personenzahl des Orchesters, der Chöre und der Statisten entsprechen ihren Anforderungen. Nichtsdestoweniger machten die enthusiastischen Anstrengungen, die mutige und geduldige Arbeit, der beharrliche Wille aller Künstler, die zu leiten wir die Ehre hatten, während der Vorstellung der Oper alles völlig vergessen, was noch hätte fehlen können. Die tiefe Bewunderung, die aus einem anhaltenden Studium des Werkes seitens der Darsteller und aller Mitwirkenden für dasselbe entstehen mußte, hat alle mit so hinreißender Gewalt begeistert, daß trotz aller Schwierigkeiten dieser Aufgabe wir zu hoffen wagen, daß sie würdig gelöst wurde.

Die musikalische Bildung der meisten unserer hervorragenden Sänger erleichterte ihnen ein Unternehmen, das für solche, die nicht mit der Theorie ihrer Kunst vertraut sind, eine Unmöglichkeit wäre. Ihr Können erlaubte ihnen, der ganzen Kraft und dem tragischen Pathos, welche die Hauptrollen erfordern, zu entsprechen. Fräulein Rosa Agthe — die spätere Frau Milde —, welche sich vollständig mit ihrer Rolle identifizierte, hat die seraphischen Gesänge Elsas mit einer Reinheit poetischer und musikalischer Intention und einer seltenen Richtigkeit der Intonation, mit dem leicht verschleierten Silberton ihrer rührenden Stimme vorgetragen, welche Vorzüge sie schon in der Rolle der Elisabeth im „Tannhäuser" so glänzend entwickelt hatte. Fräulein Fastlingers Spiel und Gesang als Ortrud machte die Zuhörer erschauern. Bald kalt verachtend, bald außer sich bis zum Rausche der Wildheit wußte sie im ersten Akte die Aufmerksamkeit durch ihre Mimik zu fesseln und im langen Duo des zweiten Aktes eine großartige Wirkung zu erzielen. Die Herren Beck, Milde, Höfer haben geleistet, was man von ihren Talenten mit Recht erwarten konnte.

War auch hie und da noch eine Unsicherheit in den Ensemblestücken bemerkbar, so haben dennoch unsere Künstler am Abend des 28. August — der ersten Vorstellung des „Lohengrin" — im vollsten Sinne des Wortes allen Anforderungen entsprochen, welche bei der Aufführung einer der merkwürdigsten Schöpfungen der zeitgenössischen Poesie und Musik gestellt wurden.

Digitized by Google

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

VON

RICHARD WAGNER

1854

Digitized by Google

Digitized by Google

I.

Von den drei Werken Richard Wagners, die mit Entschiedenheit das Gepräge einer neuen Wendung des musikalisch-dramatischen Stils erkennen lassen, wurde der „Fliegende Holländer“, obwohl er der chronologischen Folge nach die Reihe der neueren Schöpfungen Wagners eröffnet, in Weimar zuletzt aufgeführt. In Berlin hatte man diese Oper schon vor zehn Jahren gegeben; später in Kassel, wo sie Spohr infolge des besonderen Eindrucks, welchen die Partitur auf ihn gemacht hatte, einstudierte. Damals jedoch betrachtete man Wagner nur als einen Komponisten, der sich mit bald mehr bald weniger Talent anderen anschließe. Der Reformator hatte das Banner noch nicht aufgepflanzt, dessen Devise erst „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ vollständig entfalten sollten.

Als der „Fliegende Holländer“ in den genannten Städten aufgeführt wurde, geschah es, ohne daß den Neuerungen dieser Oper eine besondere Einführung zuteil geworden wäre, ohne daß das Publikum vorbereitet sie mit Spannung erwartet hätte. Sie machte den Eindruck eines Werkes, dessen tiefe Trauer und düstere Einfachheit sich nicht für die Bühne eigneten. Man begreift dieses Urteil, wenn man bedenkt, daß Wagner hier nur erst instinktiv die Form erfaßt hatte, welche zu schaffen seine Mission war, und deren Poetik er später mit jener einen so charakteristischen Zug seines Geistes bildenden Gewalt der Überzeugung formuliert hat. Dagegen ward dem Werk vor zwei Jahren in Zürich unter des Komponisten eigener, mit elektrisierender Wirkung Künstler und Publikum zum Verständnis seiner Intentionen hinreißenden Leitung ein glänzender Erfolg zuteil. Während aber Wagner durch seinen „Tannhäuser“ und seinen „Lohengrin“ in der ungeteilten Meinung Deutschlands einen Platz unter den Männern einnimmt, deren geistige Arbeiten Aufmerksamkeit erzwungen haben, so haben,

Digitized by Google

trotzdem die Aufführung dieser Oper gerade am wenigsten des szenischen Aufwandes bedarf, doch nur einzelne Theater seinen „Fliegenden Holländer" in ihr Repertoire aufgenommen. Als erster Versuch eines Systems, das inzwischen in seiner ganzen Ausdehnung bekannt geworden ist, erweckt das Werk jetzt ein um so größeres Interesse, als es der Beurteilung reichere Gesichtspunkte als früher bietet, wo es vereinzelt dastand.

Seine poetische Doppelbegabung zog Wagner naturnotwendig zur lyrischen Deklamation und veranlaßte ihn, seine Bestrebungen auf einen Punkt zu konzentrieren, dessen Schwierigkeiten schon Rousseau mit den Worten bezeichnete: „Ein großes und schönes Problem liegt in der Frage: wie weit es die Sprache im Singen, wie weit es die Musik im Reden bringen kann. Von einer richtigen Lösung dieses Problems hängt die ganze Theorie der dramatischen Musik ab." Nur begnügt sich Wagner nicht, wie Rousseau, das Problem aufzustellen: er schreitet zur Lösung desselben.

Schon früher[1] deuteten wir die von Wagner zur Erreichung dieses Zweckes angewandten Mittel in Kürze an und wiederholen hier nur, um unsere Bemerkungen über den „Fliegenden Holländer" deutlicher zu machen, daß unter den Wagner eigentümlichen Verfahrungsweisen eine der wichtigsten die ist: hervortretende Personen oder Situationen des Dramas durch bestimmte musikalische Motive zu charakterisieren, welche immer wiederkehren, sobald die durch sie charakterisierte Person das Interesse auf sich zieht, sobald die Situation sich wiederholt oder erwähnt wird. Diese Verteilung der Hauptmotive zeigt sich bereits im „Fliegenden Holländer". Bedingt durch den Gang der Handlung tritt ihre Wiederkehr in verschiedenen Tonarten, Klangfarben und Rhythmen bald klagend, bald frohlockend auf, je nachdem freudiger oder banger Herzschlag in ihnen nachtönt.

Es ist nicht zu verkennen, daß zwischen dem „Fliegenden Holländer" und den späteren Werken Wagners ein merklicher Abstand fühlbar ist. Seine musikalische Konzeption ist hier bei

---

[1] Aufsätze über „Tannhäuser" Seite 55, über „Lohengrin" Seite 94.

Digitized by Google

weitem noch nicht so markig und fest, wie bei diesen. Man sieht: er sucht den Idolen zu entrinnen, denen auch er geopfert hatte, ohne sie noch im Kampf auf Tod und Leben zu befehden. Nur hie und da wagt er mit seinem glänzenden großen Stil hervorzutreten, und nur schüchtern entzieht er sich der Botmäßigkeit traditioneller Formen, denen er noch Raum gönnt, und die er noch nicht, wie er später getan, systematisch verwirft. Wären aber auch „Tannhäuser" und „Lohengrin" nicht dem „Fliegenden Holländer" gefolgt: die ausgeprägten Vorzüge des letzten Werkes würden hinreichen, Wagner eine hervorragende Stellung unter den geistig Produzierenden unserer Zeit zu sichern.

Vor allem reißt die aus Wagners Inspiration hervorquellende Tiefe des poetischen Gefühls, sowie die Gestaltung und Logik der von ihm gezeichneten Charaktere zur Bewunderung hin. Obgleich im „Fliegenden Holländer" der Faden der dramatischen Handlung noch weniger fest geknüpft ist, sind die genannten Eigenschaften dennoch in hohem Grade hier zu finden. Und wenn uns Wagner in dem „Vorwort an seine Freunde", das er seinen „Drei Operndichtungen" vorausschickt, nicht selbst versichert hätte, daß das Sujet dieser Oper nicht ursprünglich seine Erfindung sei, so würden wir es aus dem balladenhaften Verlauf des Ganzen, aus dem Mangel szenisch wirksamer Situationen, aus der fast übertriebenen Mäßigkeit in Anwendung dramatischer Motive erkennen.

Während einer Meerfahrt las Wagner die Version, in welcher Heine die Seemannslegende vom „Fliegenden Holländer" erzählt. Das Zusammentreffen des Eindrucks dieser Lektüre mit einem heftigen Sturm, den er zu bestehen hatte, erweckten in dem von innerlichen Stürmen mannigfach Bewegten die Idee einer dramatischen Behandlung jenes Stoffes. Er führte sie aus, ohne irgend eine wesentliche Veränderung an Heines ergreifender Erzählung vorzunehmen.

Die Sage ist bekannt. Ein holländisches Fahrzeug, das vor langer, langer Zeit das Kap der guten Hoffnung umsegelte, wurde von einem lang andauernden Sturm verhindert, sein Ziel zu erreichen. Als die Matrosen den Kapitän um Rückkehr beschworen, rief dieser aus: „Und sollte ich in Ewigkeit auf dem Meere hausen, nimmer-

Digitized by Google

mehr tue ich es." Zur Strafe für diese Blasphemie wurde er verdammt, bis zum jüngsten Tag die Meere zu durchirren und allen ihm auf seiner Fahrt begegnenden Schiffen Verderben zu bringen. Doch der Engel der Barmherzigkeit verkündete ihm, daß ihm alle sieben Jahre verstattet sein solle, die Küste zu betreten und sich zu vermählen. Würde das erwählte Weib ihm untreu, so fiele auch sie der Hölle zur Beute; fände er aber eine Gattin, die ihn liebe bis in den Tod, so tilge ihre Treue seine Schuld und erschließe ihm nach leiblichem Tod die Pforten des ewigen Heils.

Nach Heines Erzählung ist es ein junges norwegisches Mädchen, das durch eine volkstümliche Ballade von jenem Himmelsspruch unterrichtet, von Jugend auf tiefes Mitgefühl für das Los des unseligen Kapitäns empfindet. Und als dieser eines Tages an Norwegens Küsten landet, um dort ein Weib zu suchen, erkennt sie ihn und schwört ihm Treue, fest entschlossen, ihren Eid zu halten. Der Holländer aber, von Liebe und Dankbarkeit für solche Schönheit und Hingebung ergriffen, fürchtet sie der Gefahr eines Meineides auszusetzen und verläßt sie, der langersehnten Hoffnung auf endliche Erlösung aus der Verdammnis entsagend. Das Mädchen aber, das ihn auf seinem Fahrzeug fortsegeln sieht, stürzt sich in das Meer. In diesem Moment ist das Sühnopfer erfüllt, und der „Fliegende Holländer" versinkt in den Wogen.

Wagner lieferte später eine Art Gegenstück zu diesem Sujet, indem er in ähnlichem Rahmen und in ähnlicher Perspektive, wie der vorher mit nächtigem Dunkel erfüllten, Glanz und Licht ausbreitet. Im „Lohengrin" wie im „Fliegenden Holländer" erscheint von wunderbarem Fahrzeug getragen ein Unbekannter. Die Bestimmung und Unsterblichkeit beider muß in tiefes Geheimnis gehüllt bleiben. Aber dort ist es ein Heros des Lichtes, hier ein zu ewiger Qual Verdammter. Der eine naht auf goldschimmernder Barke; ein weißer Schwan zieht sie, anmutig kreisend. Auf das von staunendem Volk bedeckte Stromufer steigt er langsam herab in silberner Rüstung, hellglänzend im Sonnenstrahl. Der andere naht im Brausen des Sturmes; sein Schiff ist schwarz wie seine Tracht — schwarz wie ein von Pulver und Blut befleckter Adler. Er landet auf felsiger Küste, in schrecklich einsamer Nacht. Der

Digitized by Google

eine entsagt unendlichem Glück, um unter den Menschen zu wohnen, um ihnen Gerechtigkeit und Segen zu bringen. Der andere naht sich ihnen in der dunklen Hoffnung, ihnen sein Heil zu verdanken und durch Aufopferung entsühnt zu werden.

Diese beiden so verschiedenen Situationen hat Wagner poetisch aufgefaßt und dargestellt. Das die Persönlichkeit charakterisierende, die innere Bedeutung ihres Handelns und Auftretens verkündigende Motiv ist dem Holländer wie dem Ritter des heiligen Gral beigegeben, und beide werden durch dasselbe sogleich bei ihrem ersten Erscheinen in bedeutungsvoller Weise gezeichnet. Der erste wird nicht durch sinnlose Raserei, nicht durch Wutausbrüche eines Besessenen, nicht durch höllische Verwünschungen charakterisiert. Seine Erscheinung ist um so überwältigender, als sie Ruhe und dumpfe Verzweiflung ausdrückt. Seine gemessene Rede, der mit Bitterkeit getränkte Hauch seines klagenden Gesanges weckt unser Mitleid und lehrt uns verstehen, wie ein Weib sich berufen fühlen kann, ihr Leben zu opfern, um sein Heil zu erringen. Ebenso läßt das hochherzige Walten, die hehre Art Lohengrins uns fühlen, daß einer Frau nur zu sterben übrig bleibt, wenn sie den lichtstrahlenden Helden verloren hat.

Wagner sagt selbst von sich, daß er höher als irgend ein Poet oder Künstler die Frauen verherrlicht habe. Und allerdings ist wohl kaum anderswo die Bedeutung der Mission des Weibes in Selbstverleugnung und Hingebung tiefer erfaßt als in seinen Dichtungen. Die Idee des durch eigene Opferung errungenen Heils für einen anderen ist schwerlich jemals inniger aufgefaßt und geschildert worden als durch Elisabeth und Senta. Obwohl die Poesie der Fiktionen bedarf, um in außerordentlichen Situationen die ganze Gewalt frommen Heldengeistes, alle Erhabenheit der Tugend und der Entsagung, allen grenzenlosen Schmerz, den Aufschwung der Liebe, den Mut des Glaubens, den Märtyrerwahn der Hoffnung, die begeisterte Kühnheit der Hingabe zu schildern, so könnten diese Fiktionen uns doch nicht interessieren, wäre ihr Gefühlsinhalt nicht zugleich ein wahrhaftiger, so wahrhaftig, daß man im Orchester beinahe den Schlag der Herzen zu vernehmen glaubt. Wenn niemand an die Fabel vom Tannhäuser und der

Digitized by Google

Venusgrotte, oder gar an die vom fliegenden Holländer und seinem Kapitän glaubt: wer dagegen zweifelt an weiblichen Charakteren wie Elisabeth, deren Liebe durch ihre keusche, todesmutige Treue das einzige Band zwischen einem durch Leidenschaft verwüsteten Dasein und einer Welt ist, welche nur jene Leidenschaften fürchtet, deren freie Äußerungen von der Heuchelei verschmäht werden? wer zweifelt an einer Senta, an einem weiblichen Wesen, welches, um eine große Seele von schwerster Strafe zu erlösen, das eigene Leben opfert? —

II.

Senta, wohl eines der herrlichsten Frauenbilder, die je von der Kunst geschaffen oder von der Poesie geschildert wurden, ist dennoch so wenig wie Gretchen, wie Medea oder Gulnar, wie Ophelia oder Desdemona die Hauptfigur dieser Tragödie. Die Dichter haben, indem sie die weiblichen Gestalten in dem von den Helden auf sie geworfenen Schatten ließen und sie durch die Erhabenheit des Gegenstandes ihrer Liebe veredelten, das richtige Verhältnis beachtet.

Auch in Wagners Bild ist es der Holländer, der das ganze Interesse auf sich lenkt. Das unheimliche, alles so trübe beleuchtende Licht ist der Widerstrahl seines Antlitzes. Seinetwegen ist das ganze Kunstwerk geschaffen. Seine Figur tritt vor allen anderen in den Vordergrund. Schon in der Ouvertüre hören wir gleichsam eine Erzählung seiner qualvollen Leiden. Wie aus weiter Ferne vernehmen wir seine dumpfe Stimme, und sein trostlos ruhiger Blick scheint in starrer Verzweiflung durch die Dämmerung zu zucken.

Das instrumentale Drama beginnt mit dem Motiv, welches den auf dem Holländer lastenden Fluch bezeichnet:

Nr 1. Allegro con brio.

Viol.
f
Tromp.
Hörner und
marcato.

Digitized by Google

Fagott.

Dieses einige Takte lange, mehr rhythmische als melodische Motiv bewegt sich ausschließlich auf der Tonika und der Dominante, ohne Terz, und macht so den Eindruck eines beim Zucken des Blitzes wahrzunehmenden Schattens, dessen Umrisse und Bewegungen in unserer Erinnerung haften bleiben. Das Ohr nimmt die Wiederkehr dieser Phrase jedesmal wie eine flüchtig hingeworfene Skizze des Geisterschiffs und seines finstern Kapitäns auf. Sie kehrt, modifiziert durch verschiedene Klangfarben, im Verlauf der ganzen Oper in ihren drängendsten Momenten wieder. Hier am Anfang der Ouvertüre verleiht ihr ein Unisono von Fagott und Hörnern den Charakter unstillbaren Grames.

Ein Tremolo der Geigen in den hohen Lagen — ebenfalls auf der Tonika und der Dominante ohne Terz — malt die bewegte Flut und entführt unsere Phantasie in das offene Meer. Dieses Tremolo wird vom sechsten Takt an durch chromatisches Auf- und Abwogen der Celli und Violen verstärkt. Es sind Wellen, die aus dem Abgrunde tauchend die kampftrotzigen Spitzen bis

Digitized by Google

zur Schwelle des Himmels emporheben. Die langgezogenen Töne der Blasinstrumente schwellen an zu wogenden Wassermassen, die zu Riesen sich ausdehnen und langsam, bedeckt von schneeigem Schaum, sich aufrichten, um ihre Gipfel wieder hinabzustürzen.

Nun rast der Sturm — die Windsbraut stöhnt — es heult der Orkan.

Von chromatischen Skalen begleitet erscheint das erste Motiv wieder:

Nr. 2a.

Viol., Br. u. Celli.

Pos. u. Tuben.

ff tremolo

Nr. 2b.

Tromp. u. Fagott.

Viol., Celli u. Bässe.

Digitized by Google

Aber bald zerteilt es sich in einzelne Signale, in Notrufe, die mehr und mehr in der Ferne verhallen. In einem Decrescendo schließt dieses erste Bild, das gleichsam ein Expositionsakt des Instrumentaldramas ist. Die Erinnerung an dasselbe drängt sich uns im zweiten Akt wieder auf, wenn Senta das unselige Los des Kapitäns erzählt.

Der stürmischen Einleitung folgt eine innig-zarte melodische Phrase. Wir hören den Engel der Barmherzigkeit, wie er mitleidsvoll in dem Verdammten die Hoffnung erweckt, die sich um sein dunkles Schicksal wie ein Goldfaden um eisernes Räderwerk windet. Von Sentas Lippen tönt später diese Melodie:

Nr. 3. Andante.

Engl. Horn.
Hörner.
pp
Fagotte.

in der Ballade des zweiten Aktes zu den Worten:

„Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden.“

Nun ertönen Klagelaute, sich den Hörnern entringend, gleich den letzten Seufzern eines entfliehenden Grames. Die Posaunen spielen einen abwärtsgehenden Passus:

Digitized by Google

Nr. 4.

Engl. Horn u. Hörner.

p

Pos.

cresc.

dim.

pp

welcher im ersten Akt bei der Stelle wiederkehrt, wo das Geisterschiff die roten Segel einrefft, um an der Küste, an welcher es seine gespenstische Fahrt beenden soll, zu landen.

Das erste Motiv tritt nun wieder vollständig auf:

Nr. 5.

Hörner.

Fagott.

pp

pp Pauken.

Digitized by Google

Pos. und Tuba.

pp

und zeigt uns den finsteren Helden selbst, der jetzt zum erstenmal zu uns spricht. Unbeweglich an den Mastbaum gelehnt, mißt er mit kaltem Auge die hinter seinem Schiffe zurückbleibende wogende Fläche. Die scharf wehenden Ostwinde sind seine Vertrauten. Ihnen klagt er, wie einst jener kühne Titane den ihn umringenden Okeaniden, sein Los. An sein Schiff wie an einen schwimmenden Kaukasus gefesselt, singt dieser neue Prometheus in klagendem Monolog folgende Melodie vor sich hin:

Nr. 6.

Fl., Hoboen u. Viol.

Corni

Fag., Viol. | Bratsche.

p

Celli u. Bässe.

Sie bildet das Hauptmoment der großen Arie in der dritten Szene des ersten Aktes, deren tiefe Melancholie der Töne hinreißender wirkt als die schwermütigste Dichtung. Die ersten Violinen, Flöten und Hoboen begleiten folgende Verse:

„Wie oft in Meeres tiefsten Schlund
Stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab: —
Doch ach! den Tod, ich fand ihn nicht!
Da, wo der Schiffe furchtbar Grab,
Trieb m e i n Schiff ich zum Klippengrund: —
Doch ach! — mein Grab, es schloß sich nicht!" —

Digitized by Google

Diese Klänge voll unheilbarer Verzweiflung werden durch beängstigende Unruhe unterbrochen. Es folgt ein wie durch wirklichen und bildlichen Sturm hervorgebrachtes, ungeheuer anschwellendes Crescendo, als wenn die Stürme der Seele mit ihren furchtbaren Verwüstungen siegessicher die Katastrophen der Natur zum Wettkampf entböten. Das schon im Anfang vernommene Toben der zürnenden Wogen wird heftiger, wie unter der Last verdoppelter Wut. Alle Zornausbrüche der Sturmesgewalten und der schmerzgebeugten Seele streiten gegen und miteinander in betäubendem Getöse, in heiserem Lärm, in schrillenden Schauern und tollem Geheul, in dissonierendem Kampfgeschrei.

Dumpfe Klänge, wirre Stimmen tönen aus gähnenden Meeresschlünden, als wenn der Erdball gleich dem Ton in der Feuersglut sich spaltete und der Weltenbau aufprasselte wie frisches, von Flammenzungen beleckte Holz. Der Donner rollt gleich einer entsetzlichen Drohung dahin — einem Todesgedanken gleich zuckt der Blitz und zieht seine Furchen durch die dunklen Wolken. Der Wetterschlag trifft wie ein sich entladendes Pulvergewölbe, das die Erzhallen des Himmels sprengen möchte.

Da schwillt und steigt — ein Leviathan — die Woge; da überstürzt sie eine andere, treibt sie wie ein Reiter sein Roß, und wie beutelechzende, getäuschte Alligatoren balgen sich beide. Mit dröhnendem Zähneklappern schließen sie die klaffenden Rachen, um hinunterzutauchen in den giftigen Schaum, der über ihnen wie über Leichen sich schließt, und aus dem sie wieder hervorschießen, neu sich bildend und aufrichtend als grausige Vertilger.

Angesichts dieser Schrecknisse und Kämpfe, unter dem Knirschen des Eisenwerks und dem Krachen wurmstichiger Balken bleibt der Holländer unverändert und sieht mit trübem Lächeln auf die entsetzliche Verheerung des Sturmes — ein Abbild seiner inneren Qualen: weiß er doch nur zu sicher, daß sein Schiff ewig ein Spielball dämonischer Gewalten zu sein bestimmt ist und die Legionen von Gefahren, welche es täglich umringen, ihm keine Zerstörung bringen werden. Er ruft mit René: „So erhebt euch endlich, ersehnte Stürme, die ihr mich hinübertragt in die Regionen eines anderen Lebens!" Wir sehen ihn auf seinem unverwüstlichen Deck

Digitized by Google

langsam umherwandeln. „Er fühlt nicht Regen noch Schneegestöber, nicht den Wind, der in seinem Haupthaar wühlt. Er sieht den Mond die Wolken furchen, wie ein bleiches Schiff, das auf den Wogen steuert, während das Leben in seiner Brust verdoppelt sich regt und weltenschöpferische Kraft in ihm auflodert.“

Beim Anhören dieser symphonischen Tonstöße der Bläser, dieses Strudels von Tönen, den jedoch ein mysteriöser Rhythmus zu kadenzieren und in einer Art undefinierbarer Harmonie zu erhalten scheint, fühlt man, wie wohltuend für hoffnungslos Leidende das Rasen der Elemente sein kann, ja mit welchem Verlangen es die Armen suchen, denen die Ruhe nur Angst und Beklommenheit bietet. Man versteht das Bedürfnis derer, die an ein unabänderliches Geschick gebunden, durch die Betrachtung des ewigen Wechsels von heißem Verlangen und verspotteten Hoffnungen sich zu täuschen suchen; man versteht die schmerzliche Erleichterung, welche ihnen die das Ächzen des Verzagens und den Aufschrei sengender Schmerzen übertönende gigantische, von den Stößen nächtigen Sturmwindes angestimmte Begleitung gewährt.

Nach siebzig Takten eines grandiosen, phantastischen und in kühnen Zügen gleichsam al fresco gemalten Fortissimo hört man näher und näher kommend einen jener Rhythmen ertönen, mit welchen Matrosen gewöhnlich ihre Manöver begleiten:

Nr. 7.

Corni.

f

Derselbe kehrt im ersten Akt wieder, wenn der Kauffahrer seine Anker auswirft und einzieht. Diesem Rhythmus folgt in der Ouvertüre ein scharfmarkierter, fröhlicher Gesang, den unsere Phantasie der Mannschaft eines Schiffes zuschreibt, welches arglos

Digitized by Google

in dem unheilbringenden Fahrwasser des Holländers ohne Ahnung seiner verderblichen Nähe segelt:

Nr. 8.

Bläser.

p

Es ist das Lied der Matrosen eines norwegischen Schiffes und stellt hier in schlagendem Kontrast die Behaglichkeit des Lebens, die Geringfügigkeit seiner Mühen und Sorgen gegenüber der trostlosen Verzweiflung eines mit dem Siegel des Verderbens gezeichneten Geschickes dar. Hie und da taucht ein Echo des Sentamotivs (Nr. 3) auf, als suche es ein Entrinnen vor diesem Chaos der Zerstörung, wo Abgründe sich öffnen und schließen, wo Meersäulen in tollem Wirbel sich drehen, wo schlingernd und stampfend das Schiff bald Steuerbord, bald Backbord gen Himmel kehrt, jetzt auf der Leeseite einherschleift, jetzt auf die Windseite umschlägt, jetzt wieder in flammende Wellen — flammend von den Strahlen einer wie in ein blutiges Leichentuch sich hüllenden Sonne — versinkt, um endlich wieder wie die Lavawogen eines Vulkans emporzutreiben.

Dumpf tosend und gärend dauert der Flutenkampf fort, während das Sentamotiv verloren, verstoßen umherirrt, aber ebenso ausdauernd und beharrlich wiederkehrt, einem Engel des Lichtes gleich, dessen Flug von feindlichen Winden und bösen Leidenschaften gehemmt ist, dessen Fittiche sich wund an Schiffsmasten schlagen, die mit beschleunigten Pendelschwingungen die Lüfte durchschneiden, um endlich erschöpft auf Felsenriffe, die der unverwundbare Kiel des Schiffes streift, niederzusinken. Aber stets aufs neue erhebt sich der himmlische Bote wunderbar geheilt und gestärkt, wenn auch schmerzensbleich und ruhelos. Aufs neue entfaltet er

Digitized by Google

seine glänzenden Schwingen, denen bitteres Naß entrieselt — bitter wie die Tränen, die er zum ewigen Lichte emporträgt.

Das Verdammungsmotiv kehrt in seiner ganzen Intensität wieder (Partitur Seite 40). Immer noch ist das Schiff unbeschädigt. Der alte Ozean sieht staunend, wie ein Machwerk von Menschenhänden seinem scharfen Zahn, seinen zerfleischenden Klauen Widerstand leistet. Es fährt, fährt und fährt dahin auf den Wogen, die, betroffen sich unterjocht zu sehen, mit schäumender Geduld es tragen — sie, die ihr Recht der Entscheidung über Leben und Tod, über Entrinnen und Untergang so unerbittlich üben. Fest und sicher, ein niedergeschlagener Sieger, zieht das Geisterschiff seine Bahn. Verstört blickt es auf unempfangene Wunden. Und ist es nicht zum fühlenden Wesen geworden? versteht es nicht wie eines Kriegers Roß den Ruf seines Gebieters? teilt es nicht seinen tiefen Unmut, seine düstere Stimmung? ist es nicht von seinem Wesen erfüllt, und trägt nicht seine Haltung dessen Gepräge? Wie majestätisch und melancholisch gleitet es dahin — und jetzt wieder gebeugt wie ein leidender Mensch! Schlaff, als wären sie ein nachlässig umgeworfener Purpur, hängen die Segel vom großen Mast hernieder; wieder andere erblickt man ungleich, wie lose befestigten Schmuck, eingerefft an den Raenstangen, welche am Blitzstrahl verglüht, doch so unversehrt geblieben sind, als hätten sie die Werfte erst verlassen.

Müde der Last seines Bugspriets trägt das Schiff sein gleich einem Einhorn geziertes Haupt. Und wie ein Mensch, der mehr von Bitternissen als vom Weine trunken ist, strauchelt es leise von Zeit zu Zeit. Das schwarze Takelwerk ist wie ein Trauerflor über das den ganzen Körper deckende dunkle Kleid geworfen, und als wollte sie den Tod herbeiwinken, flattert — ein unseliges Zeichen vernichtungsgierigen Lebens — die Trauerflagge, die bald wie der gespaltene Pfeil einer Schlangenzunge ihre Spitzen entrollt, bald wie ein im Hinterhalt auf Beute lauerndes Reptil am Maste sich niederduckt.

So durchschifft der Holländer die Wogen.

Eine heftige Explosion, wie von jähem, rasendem Wellenschlage, mit einem Stoß, der es endlich erschüttert, treibt plötzlich das Schiff

Digitized by Google

vorwärts und hält es auf verhängnisvoller Klippe fest. Schweigen tritt ein. Ringsum herrscht Angst und Betäubung.

Da stürmen wie tausend beschwingte Pfeile die Violinen in Septimengängen hinauf! Die Melodie der Ballade leuchtet, flimmert, tritt hervor und nähert sich — ein glänzendes Meteor. Der neue Schlußrhythmus, von dem sie jetzt getragen erscheint:

Nr. 9. Vivace.

Flöten und Hoboen.
Tromp.
Hörner.
f
Pos. u. Tub.

ist derselbe, der in der Oper die Worte Sentas begleitet:

„Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse,
Mög' Gottes Engel mich dir zeigen!
Durch mich sollst du das Heil erreichen!"

und der am Ende der Oper wieder aufgenommen wird, wenn uns die Schlußapotheose den Holländer und seinen Rettungsengel der Meeresflut entstiegen in der Glorie des Himmels zeigt.

Digitized by Google

Das Tempo, in welchem dieser musikalische Gedanke zuerst auftritt, gibt ihm den Charakter elegischer Klage, unendlichen Mitleids und Erbarmens. Der spätere heroische und glühende Rhythmus aber verwandelt ihn in eine Art Siegesfanfare, in einen Hymnus der Freude und des Frohlockens.

Man könnte eine gewisse Analogie in dem Schluß dieser Ouvertüre mit der zum „Freischütz" bemerken, in der ebenfalls das Motiv aus Agathens großer Liebesarie mit beschleunigtem Rhythmus wieder aufgenommen wird, als flammten Lichtstrahlen aus einer Sternenkrone zum Preise der Liebe hervor.

Diese Ouvertüre wird infolge ihres Inhalts und ihrer Form kaum eine so verhältnismäßig rasche Popularität wie die „Tannhäuser"-Ouvertüre und die Einleitung zum „Lohengrin" erlangen. Sie wird nicht so leicht anerkannt, ihre Bedeutung nicht so schnell erfaßt werden. Dieses düstere Gemälde mit seinen stark aufgetragenen Farben, seinen dichten Finsternissen und unheimlichen Blitzen, mit seinem peinigenden, gepreßten Gefühlsausdruck ist darum kein minder bedeutendes Meisterwerk. Welch ein erschütterndes Schauspiel entrollt sich hier vor unseren Augen! Rings alles zerschellend und zersplitternd! Zuckungen der Natur und des verzweifelnden Herzens! Stürmende Wogen — stürmende Leidenschaften — dumpfgrollende Donner und grollende Blasphemien — empörte Flut und empörte Seele — Zischen des Orkans und grimmes Zischen des Hohnes!

Wie das Schiff, das den Stürmen des Meeres ein Spielball ist, dahinfliegt, so schwebt ein Unglücklicher inmitten der Schrecken hoffnungsloser Schmerzen. Die fest gezimmerte Fregatte trotzt doch der Wut der Elemente — auch die Energie männlichen Mutes vermag sich zu stemmen gegen die Stöße des Schicksals. — —

Die Kritik der Zeitgenossen mißt eines Künstlers Talent zu oft nach dem Maße der Sympathien, welche die durch seine Werke dargelegten Anschauungen und Bilder unmittelbar in sich tragen. Hängt doch auch größtenteils ihr Erfolg von denselben ab. Wird dieses Wohlwollen einem Werke nicht bald nach seinem Erscheinen zuteil, so finden sich selten hie und da Menschen von so viel Aufrichtigkeit und Gerechtigkeitsgefühl, um schüchtern ein Wort

Digitized by Google

zugunsten eines solchen zu wagen. Derartige Kompositionen bleiben, weil sie wohl immer aus einer dem Publikum zurzeit nicht geläufigen Gefühlsrichtung hervorgehen, einer Art Quarantäne unterworfen. Ehe nicht irgend ein Nebenumstand — sei es die plötzliche Liebhaberei eines berühmten Sängers oder ein ungewöhnlicher szenischer Effekt — das Publikum geduldiger und geneigter für sie stimmt, tritt selten ein Verteidiger auf, um ihnen Geltung zu verschaffen. Es wäre aber gerechter, wenn die kleine Zahl der wahrhaften, den Wert eines Kunstwerkes zu beurteilen fähigen Kenner ihre Kräfte vereinigen würde, um ein solches ohne Rücksicht auf eine mehr oder minder günstige Aufnahme in das richtige Fahrwasser zu bringen und jene Barken, die bereits mit günstigem Winde dahinsegeln — auch wenn sie wertvolle Dinge an Bord haben sollten — ihrem guten Glück überließen, um denen zu helfen, welche durch ein Zusammentreffen hindernder Umstände an ihrem Weiterkommen gehindert sind.

Für letztere — für die hindernden Umstände — ist der Künstler nicht verantwortlich zu machen. Nur zu leicht und insbesondere, wenn er der höheren Eingebung folgt, kommt er in die Lage, daß die Wahl seiner Stoffe mit der herrschenden Geschmacksrichtung nicht übereinstimmt und dadurch seine Werke nicht den Eindruck hervorbringen, welchen augenblicklich die Zeitstimmung im Kunstwerk sucht.

Die Stoffe drängen sich seinem Geiste auf als das unabwendbare natürliche Produkt seines Seins, seiner Leidenschaften, seiner Freuden und Schmerzen.

Er bestimmt so wenig die originelle Tendenz seines Genies wie das Medium, inmitten dessen er geboren wird.

Infolgedessen bestimmt er nicht frei über die aus dem zufälligen Zusammentreffen beider in seinem Geist entstehenden Formen.

Die Werke der Poeten und Künstler müssen eine Konsequenz der Totalität ihres Wesens, ihres Geistes sein.

Und wehe denen unter ihnen, die absichtsvoll einen vorgenommenen Zweck, ein vorbedachtes System verfolgen, die sich mehr von der Berechnung leiten lassen als von ihrem Instinkt, der einzig

Digitized by Google

und allein sie auf den richtigen Weg zur Darstellung von Szenen und Affekten führen kann, die ihrem Naturell und Geiste am glücklichsten entsprechen!

Den dramatischen Werken gegenüber, bei welchen die Muse den poetischen Künstler zu Gesängen begeistert hat, deren Ton den ersten Hörern nicht schmeichelt, trotzdem aber den Meister erkennen läßt, ist es jedoch vor allem Sache der Künstler, der Kollegen — seien sie nun mehr oder minder glücklich begabt als er —, alles Gewicht ihres Urteils zu ihren Gunsten in die Wagschale der öffentlichen Meinung zu legen, alle ihre Bemühungen zu vereinen, um ihnen die Anerkennung zu gewinnen, die man ihnen schuldet, um sie an das volle Licht des Tages zu ziehen.

Wenn nicht gerade eine vorübergehende literarische Periode sich vorzugsweise zur Darstellung von Charakteren und Schauspielen von gesteigerter Gewalt hinneigt, wird die Schilderung solcher immer — und zwar um so mächtiger, je größer die in ihnen wohnende Tragweite ist — der Gefahr ausgesetzt sein, die Menge eher unheimlich zu berühren als sie zu ergreifen. Der Menge fehlt die Fähigkeit, aus den Stürmen, welche die Natur oder die menschliche Seele durchwehen, sofort das Schöne herauszufühlen. Ihr sind die verziehenden Gewitter mit fernem Grollen des Donners und leisem Wetterleuchten behaglicher. Daß nur kein Blitzstrahl irgend eine heilige Eiche zerschmettere oder eine überströmende Wasserflut Tempel und friedliche Menschenwohnungen vom Boden wegspüle, Saatfelder verheere und den Rasen grüner Wiesen samt liebeverbergendem Gebüsche und zierlichem, mit Reben bedecktem Geländer mit fortschwemme!

Die Menge liebt nur ein Scheinbild der Gefahr, nur ein Scheinbild der Leidenschaft — ihr genügt ein Scheinbild des Leides, — auch mit einem Scheinbild der Freude ist sie zufrieden.

Er aber, Wagner, ist im Gegenteil weder der Poet noch der Maler von Scheinbildern. Ihm widerstreben die Halbheiten und Mitteltinten, die halben Situationen und Charaktere, und in der Anlage seines „Fliegenden Holländers" ist er schroffer und weitergehend als in seinen anderen Produktionen. Er hat sich innerlich mit diesem Menschen identifiziert, dem das Dasein eine Züchtigung

Digitized by Google

geworden, der, verurteilt zum Leben, den Tod herbeisehnt und ihn wie ein geliebtes Wesen, ja wie einen Gott heraufbeschwört, dem der Tod Wonne und Seligkeit sein würde. Sprosse auf Sprosse stieg er die mystische Leiter hinab, die in die Tiefe des jähen Schlundes führt, dem jene Wonne entsteigt, aus dem jene Seligkeit winkt. Er hat seine endlose Leere durchmessen, sein tiefes Dunkel durchforscht, seine eisigen Schauer gefühlt, seine unaussprechliche Trauer erfaßt. Er hat ausgesprochen, was sein Geist dort erlebt, was sein Herz vernommen, was seine Sinne empfunden. Und seine Akzente wurden wehschreiend, seine Farben erdfahl, sein Mitleid grenzenlòs; brennend seine Tränen und gepreßt seine Rede. Nicht nur den Schatten des holländischen Kapitäns beschwor er herauf. Auch seine bis zur Fühllosigkeit gepeinigte, bis zur Gleichgültigkeit erschlaffte Seele rief er zurück zum Leben — diese Seele, welcher die Tage gleich Wellen eines vergifteten Stromes vorüberrauschen, die gleich Lara schweigt, gequält wie Manfred, hochmütig wie ein Verbrecher, still duldend gleich einem Opfer ist.

Seit Byron hat kein Poet ein so bleiches Phantom in so düsterer Nacht heraufbeschworen, wie Wagner mit seinem Holländer, keines, aus dessen verglühten Augensternen die Blicke so erlöschend niedergleiten, um dessen todbleiche Lippen ein so schmerzliches Lächeln zuckt, dessen kühne Stirne so schmerzensmüde sich neigt, und das trotz dieser Leiden stets eine edle, stolze Haltung selbst dann noch bewahrt, wenn der Leib unter der Geißel der Qualen erliegen will, keines, das so sehr Großmut und Seelenstärke bei einem Übermaß der Leiden bewährt. Nur wer diese düstere Gefühlshoheit, die aus dem langen Monolog des Kapitäns im ersten Akt zu uns spricht, in sich aufzunehmen vermag, wer dieses verzehrende und nur durch neuaufglimmende Hoffnung gezähmte Ungestüm erkennt, wird aus dem Anhören der Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“ sowie aus der Oper selbst die Poesie dieser Szenen verstehen, deren Katastrophen fürchterlich sind, mögen sie auf dem Meere oder in Herzen wüten, in denen alle Schauer der Angst und alle Schrecken des Todes angehäuft sind, den der Mensch herbeifleht, um endlich der Vernichtung anheimzufallen. Doch höhnisch flieht selbst der Tod vor ihm.

Digitized by Google

Betrachte man die symphonische Einleitung als eine Wiedergabe des erhabenen Schauspieles eines Sturmes auf offener See oder als die dramatische Schilderung einer mit gewaltigen, unerhörten Leiden kämpfenden Seele: in beiden Fällen wird man von einer Bewegung ergriffen sein, von der alle Fibern des Herzens erbeben, wenn sie dieses Erbebens fähig sind.

Es würde Wagner nicht befriedigen, gewisse Personen vor uns hinzustellen, diese oder jene Situation auf die Bühne zu bringen, die sich mit Ruhe und Kühle betrachten und beurteilen ließen. Seiner leidenschaftlichen Natur würde ein solches Verfahren im höchsten Grade antipathisch sein. Diese sucht den Impuls ihrer Leidenschaften in Gefühlsregionen, die nur wenige dem Namen nach kennen, in denen noch wenigere heimisch sind, und welche darzustellen nur ganz vereinzelt Auserwählte die Gabe besitzen.

Er ist nicht der Dichter der nur sinnliche Erinnerungen aus dem Theater mit nach Hause nehmenden Menge, in welcher keine erschütternde Bewegung, kein tiefer Eindruck haften bleibt. Er ist auch nicht der Dichter jenes Publikums, das sich am liebsten durch schneidende Kontraste, durch unerwartete Vorfälle und plumpe Kunstgriffe zu flüchtiger Rührung hinreißen läßt. Er verlangt von seinen Zuhörern vor allem einen tiefen Blick in das leidende Herz und die Fähigkeit, seine inneren Erregungen zu begreifen. Wer da geht, um eine große Oper zu sehen, um von leichten Melodien die Krumen, wie ein guter Spießbürger Bonbons von einem Galadiner, mit nach Hause zu nehmen, wer gern Tränen ohne Anlaß vergießt, kann sich in Wagners Opern nur langweilen, wie er sich übrigens auch beim Lesen Byrons oder Dantes langweilen würde Glücklicherweise liest man diese Werke nicht öffentlich, und es ist die Sache des Anstandes, ihre Kenntnis bei jedem vorauszusetzen. Aber Wagner, den das Studieren und Analysieren seiner Werke in stiller Kammer durchaus nicht zufriedenstellt, der verlangt, daß die Massen an der von ihm geschilderten Gemütsbewegung teilnehmen, verschmäht — bei alledem in geheimer Verwandtschaft mit dem Heros der Romantik — die Darstellung untergeordneter Leidenschaften und Gefühle.

Digitized by Google

Alle Träger seiner dramatischen Werke sind nur Ausnahmsmenschen, Ausnahms-Individualitäten. Die von gewöhnlichen Leidenschaften bewegten Gestalten, so meisterhaft sie auch gezeichnet sein mögen, bilden um jene Hauptpersonen nur Figuren zu den Gruppen.

Seine mit Vorliebe geschilderten Helden sind übermenschlich.

Um sie in ein entsprechendes Medium zu setzen, sieht er sich gezwungen, nach Sagen und Legenden des religiösen und Volksglaubens zu greifen.

Der holländische Kapitän ist, wie Lohengrin, dem Tode unzugänglich. Tannhäuser dringt in eine unterirdische Grotte, um in den Armen einer Göttin zu ruhen, und Siegfried — der Göttersohn — schreitet durch ewige Flammen, um eine Walküre sein eigen zu nennen.

Nicht um malende Effekte zu erzielen, strebt Wagner, seinen Helden durch äußerliche Eigenschaften ein übernatürliches Wesen einzuhauchen. Im Gegensatz zu den Bestrebungen so mancher anderer, die Pygmäen ihrer Phantasie auf Stelzen zu heben, kommen seine Schöpfungen schon kolossal zur Welt. Die Sprache, die Unmittelbarkeit seiner Charaktere läßt uns sofort erkennen, daß er sie mit einer so hoch über dem Mittelschlag von Gefühlen stehenden Innerlichkeit beseelte, daß diese es ihm zur Notwendigkeit machte, sie auch in das Reich der Wunder zu versetzen. Doch sei hiermit keineswegs gesagt, daß seine Helden aufhören Menschen zu sein, daß sie nicht mehr menschlich fühlen und denken. Im Gegenteil: ihre Seelenbewegungen sind allen zugänglich und wenigen gänzlich unbekannt; nur gibt ihnen Wagner das höchste Maß, das unser geistiges Auge zu erfassen vermag, und stellt sie in eine Region, welche für wenige erreichbar ist.

Ist es aber nicht ebenso mit allen vollendeten Meisterwerken?

Um nur ein Beispiel der plastischen Kunst zu entnehmen: stellen der Jupiter des Phidias und die Venus von Milo nicht menschliche Gestalten dar? Wer aber möchte ihnen bestreiten, daß sie Typen des Übermenschlichen sind? Und gehört nicht auch wieder

Digitized by Google

die Poesie eines Phidias dazu, um diesen Jupiter, diesen Gott der Götter, in seiner ganzen Größe zu begreifen?

Als er den Griechen einen Allmächtigen hinstellte, bekümmerte es ihn wenig, ob nach ihren Mythen eine höhere Macht — das Fatum — selbst über Zeus walte; er dachte nur daran, daß Neid, Zwietracht und alles Böse nur im Unvermögen ihren Ursprung haben — daß die höchste Güte nur in der höchsten Macht zu erfassen sei — daß aus vollkommenster Macht die vollkommenste Güte entspringe und aus der höchsten Macht und vollkommensten Güte die vortrefflichste Weisheit folgen müsse. Auf der Stirne des Gottes läßt er die heitere Ruhe des Allwissens thronen: denn vor seinen Augen ist alles nur Harmonie; kein Blatt aus dem großen Buche der Natur bleibt ihm verborgen, und in dem gigantischen Konzert, das in Zeit und Raum sich vor ihm entfaltet, erkennt er die Entstehung und Lösung aller Dissonanzen. So vereinigte er mit der Kraft der Umrisse, mit der Milde, die von dem lächelnden Munde des Gottes taut, die Weisheit, die aus seinen lichtspendenden Blicken hervorstrahlt, und man darf sagen, daß sein Meißel, wie in göttlicher Vorahnung, ein offenbarender Interpret eines theologischen Dogmas wurde. —

Und dann diese Venus von Milo! Muß man nicht ein Poet sein, wie ihr unbekannter Schöpfer, um diese wunderbare Idealität, diese Formel höchster Schönheit, diese Verkörperung des Geistigen, diesen vollkommenen Akkord einer göttlichen Tonalität, von welcher wir nur hier und da von ferne einige abgebrochene Intervalle vernehmen, in sich aufnehmen zu können?

Obwohl ihre Gestalt das gewöhnliche Maß übersteigt, macht sie doch nur den Eindruck vollkommen natürlicher Größe. Mit der Ruhe der Unsterblichkeit pulsiert das Leben in ihren Adern; in vollster Harmonie — weil unverwelklich — blüht die Gesundheit in ihr. Ihre Bewegung, von Anmut geneigt, gleich einer Offenbarung der Liebe. Friedliche Majestät herrscht in ihr, wie in einem geheiligten Tabernakel. Wie die Saiten der Lyra der Meisterhand harren, so scheinen ihre Lippen bereit, unter dem Hauch der Begeisterung zu erbeben. Um ihre Stirne schwebt die erfassende Einsicht, ohne daß der schöpferische Gedanke sie mit seinen

Digitized by Google

geheimnisvollen Linien gefurcht hätte oder der Wille sie beschattete, wie die Stirne des Donnerers Zeus. Senkrecht, zwei beseligenden Feuerströmen gleich, fallen ihre Blicke, welche des Sterblichen Brust zermalmen müßten, würde er sich nicht verklärt in ihrem feuchten Glanze wiederfinden. In leisem Beben ruht ihr aufgerolltes Haar, jene Elektrizität verratend, welche das belebende Element der Schönheit ist. Aus ihren Armfragmenten spricht die Kraft zu fest umspannender Umarmung; man fühlt, daß sie das Geliebte an ihrem Herzen festzuhalten vermag, an diesem Herzen, das eine ganze hohe Welt birgt, einen Urquell lodernder Gluten, vollkommener und unendlich mannigfaltiger Harmonien. Wir erblicken in ihr einen Urtypus, zu welchem ihre ganze Erscheinung nur die durchsichtige Hülle ist.

Erfüllen diese Meisterwerke unseren Geist nicht mit höheren Vorstellungen, als sie die glänzendste Wirklichkeit unserer Bewunderung je bieten kann? Sind sie nicht übermenschliche, übernatürliche Schöpfungen? und wären trotzdem Elemente in ihnen, welche nicht wesentlich menschlich sind oder außerhalb der Natur liegen?

Jede Kunst hat das Recht, besondere Typen aufzustellen, welche diesen oder jenen Seelenzustand in einer idealen Abstraktion zur Erscheinung bringen — sei es fleckenlose, unverwüstliche Tugend, sei es der in seinem höchsten Ausdruck festgehaltene Schmerz. Solche Verkörperungen sind wie konzentrische Prismen, welche die ganze Lichtfülle gewisser Strahlen widerspiegeln, von denen wir sonst nur, je nachdem sie auf verschiedene Individualitäten verteilt sind, die Abstufungen der einzeln sich folgenden Tinten kennen lernen würden.

Die Kunst aber belehnt nur unter der Bedingung die Phantasie des Menschen mit ihrem schöpferischen Vermögen, daß er ihre Geheimnisse ihr entreiße, ihre Mysterien enthülle.

Je höher der Begriff ist, welchen der Künstler zu einem idealen Typus wählt, je höher die Empfindung über der oberflächlichen Fassungskraft des Gewöhnlichen steht, so daß sie durch Erläuterungen dem Verständnis der Menge näher gerückt werden müssen: um so notwendiger ist es, daß Begriff und Empfindung in einer

Digitized by Google

Form von hervorragender Schönheit und relativer Vollkommenheit auftreten.

Trotz der beständigen Umgestaltungen, wie der Wechsel der Zeit und des Orts sie im menschlichen Geist hervorbringen, bleibt das menschliche Herz doch immer dasselbe, und immer wird es sich dem beredten Ausdruck von Seelenvorgängen, die seiner Natur eigen sind, eindrucksfähig zuwenden. Es wird niemals unempfänglich für poetische oder plastische Meisterwerke werden, mögen sie ihren Ursprung auch einer noch so entfernten Vergangenheit, einer noch so verschiedenen Zivilisation verdanken. Indische Poesie und griechische Kunst machen noch heute verwandte Saiten in uns erklingen; sie wecken Gefühle und Ideen, die niemals aussterben. Immer aber wird die Schönheit der Form, des Stils, der herrliche Körper, in welchen der Gedanke sich kleidet, es sein, was ihm Unsterblichkeit verleiht.

Nicht dem Wollen des Künstlers, sondern dem, was ihm auszusprechen gelungen ist, trägt die Nachwelt Rechnung.

Nur wenn der Gedanke die Form gefunden hat, durch die er ungeschwächt wie eine Flamme in fehlerfreiem Kristall leuchtet, wird sein Werk die Grundbedingung langer Lebensfähigkeit in sich schließen.

Da die Musik nicht wie die plastischen Künste ein Modell zum Nachahmen hat, aber doch gleich der Architektur sich in sehr verschiedene Stile verzweigt, gleich ihr allen Veränderungen der Schule, der Manier, des Geschmacks unterworfen ist und ebenso innig wie sie mit dem Charakter der Nationalitäten zusammenhängt, so läuft sie noch öfter als die Architektur Gefahr, daß ihre Idiome tote Sprachen werden, daß ihre geheiligten Hieroglyphen rätselhafte Zeichen bleiben, daß ihre Herrlichkeiten in die einer neuen Morgenröte vorangehende Nacht versinken. Dennoch besitzt sie die Gabe, einen so vollständigen Zusammenhang von Geist und Stoff zu erschaffen, daß ihren vollendetsten Momenten — ungeachtet aller Veränderungen des Stils — die Kraft eingeboren ist, Formen, welche dem in sie ergossenen Gefühlsinhalt entsprechen, hervorzubringen. Welche Umgestaltungen auch unsere Kunst im Laufe der Jahre oder Jahrhunderte erfahren wird, welche Modifikationen

Digitized by Google

sich auch in der Art der Behandlung, Gruppierung, Vereinigung der verschiedenen Elemente (melodischer Gedanken, harmonischen Gewebes, rhythmischer Bewegung, unbekannter Klangfarben, neuer Modulationen, unerwarteter Tonalitäten) geltend machen mögen, so glauben wir, daß Wagners Werke das musikalische Drama unserer Epoche und namentlich im großen deklamatorischen Stil, wie er sich zur Zeit, wo der Musik die reichsten instrumentalen und szenischen Hilfsmittel zu Gebote stehen, entwickeln konnte, am bedeutendsten kennzeichnen werden.

Wagner hat nicht allein seinen Rahmen und die Kraft seines Kolorits bis zur äußersten unseren Sinnen gesetzten Grenze ausgedehnt: er hat in seinen Dramen auch so zahlreiche Mittel der Wirkung konzentriert, daß ihre Vereinigung die ganze Gehör-, Gefühls- und Auffassungsfähigkeit der Zuhörer beansprucht. Wagner hat sich der sämtlichen Instrumentaleffekte, Gruppierungen der Stimmen und der ganzen Pracht der Dekorationen usw. seiner Vorgänger bemächtigt und das so Gewonnene auf bedeutungsvolle Stoffe verwandt.

Jedes von den drei in der Reife seines Genius geschaffenen Werken erreicht mit verschiedenen Mitteln und anderen poetischen Hebeln dasselbe. Im „Tannhäuser" wird der Streit zwischen Gutem und Bösem, zwischen Freiheit und Autorität, zwischen Seele und Sinnen, den beiden Prinzipien, welche in der Natur und im Menschen so tief wurzeln, daß ihr Nebeneinander, so sehr es auch von Vernunftgründen als unmöglich dargestellt werden mag, ewig fortbestehen wird und dem Geist immer wieder als das einzig Mögliche erscheint, in so ergreifender Weise geführt — er versetzt das große Problem unseres Daseins, dessen Lösung von den Titanen der menschlichen Intelligenz so beharrlich gesucht wird, in so schmerzensreiche Regionen und greift mit so kühn energischer Hand in die Saiten, deren bloße Berührung unserem verwundbaren Innern schon Schmerzen verursacht, — daß in dem Maße, in welchem das Drama seine feierlich leidenschaftlichen Entwickelungen entrollt, uns der Atem wie beim Ersteigen hoher Gipfel stockt und unsere Kräfte der Erschöpfung nahen, wenn das Ende voll Trauer und überirdischer Freude eintritt.

Digitized by Google

Gegenüber dem „Lohengrin“ möchte es beim ersten Blick beinahe scheinen, als berge das Sujet desselben eine geringere Wirkungsfähigkeit in sich. Er erzählt nicht, wie der „Tannhäuser“, jedem Zuhörer mit einer Art poetischer Apologie seine eigene Geschichte, und man glaubt darum, gegenüber den sich hier entwickelnden Begebenheiten und Leidenschaften ruhiger bleiben zu können. Und doch ist dem nicht also. Der Autor hat hier alle erdenklichen Hilfsmittel der Kunst so verschwenderisch angehäuft, mit solcher Farbenpracht und wieder mit solch hehrer Keuschheit im Kolorit, mit solch lebendiger Wahrheit gemalt, daß der gleichgültigste Zuschauer sich selbst vergißt und nur noch in den Wesen lebt, deren Geschick sich vor seinen Augen vollzieht. Trotzdem Wagner hier kein Spiegelbild seiner eigenen Leiden, wie im „Tannhäuser“, geschaffen hat, muß der Hörer sich gefangen geben: er geht ganz in den vor ihm sich bewegenden Gefühlen auf, er empfindet sie lebendig mit und folgt ihrer Entwickelung so gespannt, daß er am Schluß des erschütternden Dramas mit erschüttert ist.

Im „Fliegenden Holländer“ endlich sehen wir uns in keinem von den oben angeführten beiden Fällen; wir finden weder in den handelnden Personen uns wieder, noch fühlen wir uns durch den gebieterischen Zauber einer mit feingebildetem Geist verbundenen Kunst gezwungen, unsere Freiheit aufzugeben. Hier ist aber der Inhalt selbst so tief traurig, der Held ist von seinem ersten Auftreten an so maßlos unglücklich und bekundet das in so düster klagendem Gesange, daß wir beim Anhören dieser tragischen Elegie als Zeugen so edel erduldeter Qualen uns der Tränen nicht erwehren können. Lassen uns auch die wenigen Lichtstriche in diesem Sturmbild und seine wenigen heiteren Szenen auf Augenblicke zur Ruhe kommen, so macht das Ganze doch den Eindruck so unheilbarer Schwermut, daß man am Schlusse glaubt, den Becher derselben bis auf die Hefe geleert zu haben.

III.

Im ersten Akt, wenn nach dem Schlußakkord der Ouvertüre sich der Vorhang hebt, dauert der Sturm im Orchester fort und

Digitized by Google

wird auf der Szene sichtbar. Sie stellt eine norwegische Küste mit steilen Felsenufern dar.

Es ist Nacht — das Meer heftig bewegt. Ein Kaufmannsschiff wird längere Zeit auf den Wellen umhergeschleudert und vom Strand zurückgeworfen. Endlich landet es und wirft Anker. Alles ist in dichtes Dunkel gehüllt, und nur das Zucken der Blitze läßt uns die Matrosen gewahren, die zu ihren Manövern einen jener monotonen Rufe ertönen lassen, der diese Bewegungen rhythmisch kadenziert:

Nr. 10.

Matrosen:

Tenor.

Ho - jo - he! Hal - lo - jo!

Bass.

Ho - jo - he! Hal - lo - jo!

Daland, der Kapitän des Schiffes, steigt an das Ufer, um sich zu orientieren, und findet, daß ihn der Sturm sieben Meilen vom heimatlichen Hafen, in den er nach langer Abwesenheit einlaufen wollte, entfernt hat. Inzwischen beginnt der Wind sich zu legen, infolgedessen er seiner Mannschaft erlaubt, sich der Ruhe hinzugeben. Auch er sucht sie und vertraut währenddessen einem jungen Piloten die Nachtwache an. Dieser, obwohl auch von Müdigkeit erschöpft, versucht trotzdem, dem Schlafe tapfer zu widerstehen, und um sich besser wach zu halten, stimmt er ein Lied zum Lobe des Südwindes an, der das Schiff zur Heimat, zum Liebchen zurückführt. Der Gesang ist hie und da von leichten Schlafanfällen des Sängers unterbrochen, und in dem Maße, in welchem der Wind schwächer weht, werden auch die Töne des Orchesters milder und lassen die tapfere Tenorstimme heller hervortreten. Doch nach kurzen Pausen peitscht eine brausende Woge aufs neue das Schiff,

Digitized by Google

und der von ihrem heftigen Stoße aus dem Schlummer aufgeschreckte Pilot stimmt den Refrain seines Liedes von neuem an.

Für das Ohr des Musikers ist das durch die Streichinstrumente, besonders von Violen und Celli dargestellte stets wechselnde, ruhelose Wogen und Schäumen von außerordentlicher Wirkung. Es geht durch die erste und zweite Szene bis zu der dritten und der Erscheinung des Kapitäns fort.

Diese drei ersten Szenen bilden so gewissermaßen die sichtbare Darstellung der Ouvertüre. Das Ohr glaubt noch besser als das Auge das riesige Anschwellen der Fluten zu sehen, die — nach einem Ausdruck des Autors — sich in der szenischen Anordnung „turmhoch erheben".

Es gibt wenig Meisterwerke beschreibender Poesie, die dem hier entwickelten landschaftlichen Talente an malerischer Wirkung gleichkommen. Man möchte ihm gegenüber, wie vor Prellers Seegemälden sagen: „Das ist naß!" Man spürt die salzige Brise in der Luft, — man glaubt den scharfen Duft der Seegräser einzuatmen, den schweren Nebel, den leichten Reif der kalten Zonen zu fühlen, der die Augenlider niederdrückt und die Hände frostig macht, — man hört den gezackten Flug der weißen Möwen, die gleich neckischen Kobolden umherwirbeln oder wie Schneeflocken, die der launische Nordwind vor sich herjagt, in der Irre schweifen, — man hört den kurzen, ängstlich fragenden Schrei, das unruhige Gekreische der gefiederten Abenteurer, ihren hastig zuckenden Flügelschlag, ihre Zeichen flüchtigen Schreckens im Schwanken zwischen Reiselust und Furcht vor den Anzeichen des kaum beschwichtigten Sturmes — wir fühlen die Seeluft, wir baden gleichsam in den dem Meere entsteigenden Dünsten, wir sind betäubt von dem steten Schaukeln auf der Brust des alten Ozeans, der immer jung bleibt in Anmut und in verführerischem Lächeln, in seinen verliebten und treulosen Verlockungen, wie in der Energie seines wilden Zornes, seiner blinden Rache.

Unter einem leise bebenden Rhythmus scheint es, als wäre der flüssige Kristall in seinem ungeheuren Bassin durch das unruhige Gebaren des unterseeischen Riesen bewegt, des furchtbaren Adamastor, dem einst unter anderem Meridian die kühnen portugiesischen

Digitized by Google

Entdecker begegneten, der alle Zonen seines Reiches besucht, um die Grenzen zu hüten und mit heftigem Flossenschlag die Myrmidonen in die Tiefe taucht oder die frechen Eindringlinge aus seiner Sahara fortschreckt, deren einsame Weite ihm lieb ist.

Man kann sich dem Eindrucke dieser musikalischen Marine nicht entziehen. An reichem pittoresken Detail steht sie auf gleicher Stufe mit den besten Stücken der berühmtesten Seemaler. Nie ist ein so meisterhaftes Gemälde für das Orchester geschaffen worden. Ohne Bedenken läßt es sich hoch über alle analogen Versuche stellen, die sich in anderen musikalisch-dramatischen Werken vorfinden und zu einem Vergleich berechtigen.

Wir sprechen dieses aus, ohne dem Genius Mozarts zu nahe treten oder die seinem enthusiastischen Biographen Oulibicheff schuldige Rücksicht außer Augen setzen zu wollen, welcher von den beiden Stürmen im „Idomeneo" folgendermaßen spricht: „Erhebt sich nicht Mozart in den abwechselnden Chören der Schiffbrüchigen und der am Ufer Stehenden wie ein Neptun über das Niveau seiner Zeitgenossen, um den Melomanen das Schweigen der Bewunderung, seinen Rivalen das der Verzweiflung aufzuerlegen?" — Und weiter: „Ein Wallen und Gären im Orchester verkündet das Nahen des Ungeheuers . . . die Achtelbewegung wird immer eifriger, die Violinen schlagen Lärm in Akkorden, die wie Sturmglocken ertönen, die Phalanx der Bläser tritt mit langem Wehgestöhne hinzu . . . ein Sturm, gegen den der im ersten Akte nur ein Stoßwind war . . . Figuren steigen in denselben Intervallen zu gleicher Zeit auf und nieder, und dies bringt, in Verbindung mit den Schwankungen des $^{12}/_{8}$-Rhythmus einer Art von Tretbalken, ein furchtbares Bild der unter den Schlägen Neptuns erbebenden Erde hervor. Ein Hagel von Triolen trifft die Flüchtigen, Finsternisse umgeben sie, der Orkan treibt sie nach verschiedenen Richtungen vor sich hin, der Blitz betäubt sie durch seinen Glanz — das ist unvergleichlich, das ist erhaben!"

Dieser Analyse gehen folgende Worte voraus: „Mozart hat keine seiner Opern mit solcher Fülle und solchem Luxus instrumentiert. Überall Reichtum, der an Verschwendung grenzt. Er

Digitized by Google

wollte alles zur Anwendung bringen, was nur in einem Orchester Platz finden konnte."

Wir überlassen jedem musikalischen, redlich strebenden Künstler, die beiden Partituren — wir möchten sagen können, die beiden Aufführungen — zu vergleichen, um einzugestehen, daß mit dem materiellen Fortschritt in der Kunst das Genie heutzutage Wirkungen zu erzielen vermag, von welchen die alten Meister nur ein Vorgefühl, nur eine Ahnung haben konnten.

Die Musik kann durch die immer gesteigerte Reproduktion der Eindrücke, welche große Naturschauspiele in uns hervorrufen, ihr weites Gebiet noch immer erweitern, ungefähr wie einst die Malerei, indem sie den Goldgrund verdrängte, welcher im Mittelalter die einfachen Pompejanischen Grundfarben mit größerem Prunk ersetzte, um lebendige landschaftliche Perspektive zu versuchen, die anfangs nur als Umgebung menschlicher Gruppen diente und sich später zu einem selbständigen Zweig der Kunst entwickelte. — —

Der junge Pilot hat sich tapfer gegen den Schlaf gewehrt — endlich aber überwältigt ihn die Müdigkeit. Während einer Pause des Sturmes schläft er ein — so fest, daß er das neue Erwachen des Sturmes, die Regengüsse, die das Orchester über ihn schüttet, nicht spürt. Aus den dichten Wolken bricht nun die klagende, fatalistische Melodie hervor, welche den hadernden Elementen des Nahen eines höheren Elementes verkündet, das ihrer Verwüstung lacht, ihrem Ungemach trotzt.

Schwarz, mit roten Segeln, naht von ferne das Geisterschiff.

Rasch segelt es dahin. Ungehemmt von den verdoppelten Windstößen, von heftig zuckenden Blitzen, vom Aufruhr der murrenden, widerspenstigen Wellen, von dem Getöse des Donners landet es Dalands Schiff gegenüber.

Auf dem Verdecke gewahrt man eine Gruppe schwarzgekleideter Matrosen mit langen, weißen Bärten und von hagerem, verstörtem Aussehen. Auch sie werfen ihre Anker aus, aber mit feierlich düsterem Schweigen.

Bleicher als alle bleibt der Kapitän lange unbeweglich an den Mast gelehnt, ehe er sein schwimmendes Gefängnis verläßt. Langsam steigt er an das Land, traurig die ihn umgebende Landschaft betrachtend.

Digitized by Google

Aus dem Orchester taucht das Verdammungsmotiv (Notenbeispiel Nr. 1) auf, welches ein gedämpftes Licht, wie das einer Sonnenfinsternis, auf ihn wirft und ihn von allen lebenden Wesen zu isolieren scheint. Mit schmerzlicher Nachlässigkeit an einem Felsen lehnend singt er mit hohlem Ton, aus dem die Leiden von Jahrhunderten reden:

„Die Frist ist um, und abermals verstrichen
sind sieben Jahr'. — Voll Überdruß wirft mich
das Meer ans Land. . ."

Zwischen jedem einzelnen Ausruf taucht aus dem Orchester eine schäumende Woge, als sollten sie immer eine neue siebenjährige Verdammungsfrist bedeuten, welche in der Zukunft ersteht, um in eine unbegrenzte Vergangenheit zu sinken.

Mit auflodernder Wut bäumt er sich dagegen auf und ruft aus:

„Ha, stolzer Ozean!
In kurzer Frist sollst du mich wieder tragen!"

Ein Schrei der Verzweiflung dringt aus den Worten:

„Dein Trotz ist beugsam — doch ewig meine Qual!"

Bald jedoch gewinnt er die Fassung eines dumpfen Trotzes gegen die Strenge seines Geschicks zurück und spricht mit gelassener Festigkeit:

„Das Heil, das auf dem Land' ich suche, nimmer
werd' ich es finden! —"

Und als drohe er selbst, ja als fordere er das Schicksal zum Kampfe auf, ruft er dann sardonisch aus:

— „Euch, des Weltmeers Fluten,
bleib' ich getreu, bis eure letzte Welle
sich bricht und euer letztes Naß versiegt!" —

Nach diesem Rezitativ voll Hochmut des Seelenleidens bricht aus dem Orchester ein neuer Windstoß. Die Wellen richten sich auf, wie Rosse sich bäumen, wenn sie das Herannahen eines übernatürlichen Wesens wittern, und der Holländer ergießt seine stolze Klage in dem melodischeren Arioso agitato, welches schon in der Ouvertüre vorkam. Die Erinnerung an das Erlittene drängt sich

Digitized by Google

mit Macht in den Vordergrund und vermag nicht länger die herzzerreißenden Klagetöne zu ersticken:

„— Wie oft in Meeres tiefsten Schlund
stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab: —
doch ach! den Tod, ich fand ihn nicht!
Da, wo der Schiffe furchtbar Grab,
trieb mein Schiff ich zum Klippengrund: —
doch ach! mein Grab, es schloß sich nicht!" —

und mit aufstachelndem Tone, als entböte er, ein verwegener Streiter, menschliche Heere zum Kampf, fügt er hinzu:

„Verhöhnend droht' ich dem Piraten,
im wilden Kampf hofft' ich den Tod:
;„„Hier" — rief ich — „zeige deine Taten!
Von Schätzen voll ist Schiff und Boot."" —
Doch ach! des Meers barbar'scher Sohn
schlägt bang das Kreuz und flieht davon. —
Nirgends ein Grab! Niemals der Tod!
Dies der Verdammnis Schreckgebot. — — —"

Nachdem er in Erinnerung an die Schrecken seiner Strafe zu immer aufwühlenderem Zorn und empörterem Unwillen sich erhoben, sinkt er nach diesen Worten, der Last der Verfolgung erliegend, todesmüde zusammen. Wie in gänzlicher Vernichtung verstummt er einen Augenblick und richtet dann einen kühnen, forschenden Blick zum unversöhnlichen Himmel empor, der in diesem Augenblicke von einem dichten Schleier dunkler Wolken umhüllt ist. Der $^{6}/_{8}$-Takt wird hier zum $^{4}/_{4}$-Takt. Das Orchester verharrt in einem Tremolo der Kontrabässe und Celli, zu welchem die Violinen in ihrer tiefsten Lage hinzutreten. Abwechselnd unterstützen es Fagotte, Klarinetten und Paukenwirbel, welchen letzteren sich auf einige Takte die Posaunen im tiefen Register zugesellen.

Diese düstere Klage gehört zu den herrlichsten Inspirationen der Muse des Weltschmerzes in unserem von ihr beherrschten Jahrhundert.

Majestätisch in seinen Schmerz gehüllt, kalt und doch bewegt fragt der Holländer wie ein Ankläger die richtenden Mächte, welche ewig taub gegen seine Klagen, ewig blind gegen seine Leiden sind:

Digitized by Google

„Dich frage ich, gepries'ner Engel Gottes,
der meines Heils Bedingung mir gewann:
War ich Unsel'ger Spielwerk deines Spottes,
als die Erlösung du mir zeigtest an?" —

Die noch einmal aufzuckende Hoffnung scheint endlich ganz zu ersterben. Wie blutwitternde Tiger springen die Wogen empor, die, glücklicher als er, an steiler Felswand sich brechen, während keine Gefahr den fluchbeladenen Leib des Unglücklichen zu zerstören vermag:

„Vergeb'ne Hoffnung! Furchtbar eitler Wahn!
Um ewige Treu' auf Erden ist's getan." —

Doch in einem letzten Aufraffen männlicher Energie und stolzen Mutes scheint er seiner gemarterten Seele äußere Fassung auferlegen zu wollen. Töricht hatte er dem himmlischen Urteil zu entgehen und den Tod auf seinen Pfaden zu finden geglaubt, verzweifelnd hatte er erfahren, daß er vergeblich nach dem engelgleichen Mitleid, das ihm die Pforten des Heils zu öffnen vermöchte, vergeblich nach den menschlichen Tugenden Liebe und Treue gesucht habe. So hofft er denn von dem Tage des allgemeinen Untergangs die Gewährung seiner Anwartschaft auf Vernichtung:

Nur eine Hoffnung soll mir bleiben,
nur eine unerschüttert steh'n:
So lang der Erde Keime treiben —
so muß sie doch zugrunde geh'n . . .
Tag des Gerichts! jüngster Tag!
Wann brichst du an in meine Nacht?
Wann dröhnt er, der Vernichtungsschlag,
mit dem die Welt zusammenkracht?
Wenn alle Toten aufersteh'n,
dann werde ich in Nichts vergeh'n . . .
Ihr Welten, endet euren Lauf!
Ew'ge Vernichtung, nimm mich auf!"

Der Rhythmus dieses letzten Ausrufes:

Nr. 11.
Holländer:

Wenn al - le To - ten auf - er - steh'n

Digitized by Google

ist von überwältigender Wirkung. In den acht Haupttakten des Motivs, welche viermal wiederholt werden, schleppt er sich zuckend und knirschend von einer doppelt punktierten halben Note auf alternierende Achtel. Seinem Rufe:

Nr. 12.
Holländer:

Ew' - ge Ver - nich - tung, nimm__ mich auf!

antwortet aus dem Innern des Schiffes, wie aus einer schwimmenden Höhle heraus mit dumpfem Grabestone, als käme er von einer Gruppe Ewigverdammter, und mit einer Betonung, die voll heimlichen Vorwurfs die Rache für ihr eigenes Verderben auf sein Haupt zu häufen scheint, die unsichtbare Mannschaft seines Schiffes, die nach so viel vergeblichen Versuchen ebenso aller Hoffnung bar ist, wie er selbst:

Nr. 13.
Chor:

Tenor.

Ew' - ge Ver - nich - tung, nimm__ uns auf! —

Bass.

Ew' - ge Ver - nich - tung, nimm__ uns auf! —

Zwischen den letzten Worten des Kapitäns und dem klagenden Refrain seiner Matrosen ertönt aus dem Orchester gleich einem Urteilsspruch aufs neue das Verdammungsmotiv, welches den Anruf des ersteren mit vollem Klange:

Digitized by Google

Nr. 14.

Viol.

ff

Piccolo, Pos. u. Bässe.

und den Refrain der Matrosen wie ein fernes Echo wiederholt:

Nr. 15.

Horn.

Pauken *pp*

ritenuto.

Der Monolog muß zu den bedeutendsten gezählt werden, welche die musikalische Literatur besitzt.

Energie des Gedankens und Gefühls gehen hier beständig Hand in Hand. Sie bewegen sich an den äußersten Grenzen, ohne in Übertreibung auszuarten, ohne zu krankhafter Verzerrung entstellt zu werden oder in zu langer Spannung zu erkalten. Die Skala aller Phasen des Leidens ist hier durchlaufen: stoische Ruhe, Zorn und Empörung, Ironie und Sarkasmus bis zur Sehnsucht nach Vernichtung.

Die klagende Monotonie, mit welcher die ausdrucksvolle und eindringliche Tonart von C-moll nach den gewagtesten Modulationen beharrlich wiederkehrt, bezeichnet die immer wiederkehrenden, immer erneuten gleichen Schmerzen. In den mannigfachen, den Gesang des Unglücklichen unterbrechenden Pausen gibt das

Digitized by Google

Orchester den Kommentar zu seinen Tönen, die zu kurz sind, um so lange Leiden auszusprechen. Es greift da ein, wo die menschliche Stimme nicht ausreichend ist, um die ganze Intensität unaussprechlicher Seelenangst wiederzugeben. Diese im höchsten pathetischen Stile gehaltene Szene ergreift den Hörer auf eine Weise, deren die Poesie allein nicht fähig ist, weil sie fremde Leiden nicht so unmittelbar in die eigene Brust übertragen kann wie die Musik, indem sie gewissermaßen ätzendes Gift in unsere Adern ergießt. Ein neuer Virgil, kann der Musiker uns durch alle Höllenkreise führen, welche ein menschliches Herz bergen kann.

Daland, den die ersten Sonnenstrahlen geweckt, gewahrt das in der Nacht hinzugekommene Schiff. Er ruft es durch das Sprachrohr an — aber umsonst. Niemand antwortet. Ein trauriges Echo sendet ihm nur den Ton seiner eigenen Stimme zurück. Endlich bemerkt er den Holländer, welcher nachdenklich am Felsen lehnt. Und indem er auf ihn zugeht, fragt er ihn, woher er komme.

Die auf diese Frage folgende Pause ist vom Orchester mit einer spannenden Harmonie ausgefüllt:

Nr. 16. Lento.

Bratsche. *p* Pos. *pp*
Cello. Ophicl.

„Weit komm' ich her" — antwortet der Holländer mit tiefer Schwermut:

„— Verwehrt bei Sturm und Wetter
Ihr mir den Ankerplatz?"

Digitized by Google

Daland.

„Verhüt' es Gott!
Gastfreundschaft kennt der Seemann. — Wer bist du?
— — — — — — — — — — — — — — — —
Hast Schaden du genommen?"

Eine tiefe Trauer erfaßt uns, wenn der Kapitän antwortet:

„Mein Schiff ist fest, es leidet keinen Schaden. —
Durch Sturm und bösen Wind verschlagen,
irr' auf den Wassern ich umher, —
wie lange? weiß ich kaum zu sagen:
schon zähl' ich nicht die Jahre mehr.
Unmöglich dünkt mich's, daß ich nenne
die Länder alle, die ich fand;
das einz'ge nur, nach dem ich brenne —
ich find' es nicht, mein Heimatland! —"

Von den Worten an: „Durch Sturm und bösen Wind verschlagen" beginnt eine Art seltsamer Kantilene von vierzig Takten, von einer eintönigen Figur der Violinen und Celli in Achtelbewegung begleitet und durch lange Noten der Klarinetten, Hörner, Fagotte, Violen und Kontrabässe unterstützt:

Nr. 17. Moderato.
Holländer.

Durch Sturm und bö - sen Wind ver-
Viol. u. Celli.
p
Kl. Hörner, Fag., Viol.
Bässe.

Digitized by Google

schla - - - - - - gen,

Diese Art psalmodierten Trauerliedes, in ihrer konventionellen Form, macht nach dem früheren wilden Aufstürmen den Eindruck einer Erstarrung des Schmerzes. Die vierzig Takte gleichen den Wellen eines toten Meeres, die mit farblosem Widerscheine träge übereinander rollen.

Der Holländer fährt fort:

> „Vergönne mir auf kurze Frist dein Haus,
> und deine Freundschaft soll dich nicht gereu'n:
> mit Schätzen aller Gegenden und Zonen
> ist reich mein Schiff beladen: — willst du handeln,
> so sollst du sicher deines Vorteils sein."

Er befiehlt eine Kiste von seinem Schiffe herunterzubringen. Sie wird vor Daland geöffnet. Geblendet vom Anblicke des Goldes, der Perlen und Edelsteine betrachtet dieser die Schätze mit den Blicken einer naiven Habgier. In seiner Ekstase fragt der biedere Norweger, wer einen Preis für solche Kostbarkeiten bieten könne.

Der Holländer erwidert:

> „Den Preis? Soeben hab' ich ihn genannt: —
> dies ist das Obdach einer einz'gen Nacht!
> Doch, was du siehst, ist nur der kleinste Teil
> von dem, was meines Schiffes Raum verschließt.
> Was frommt der Schatz? Ich habe weder Weib
> noch Kind, und meine Heimat find' ich nie!
> All meinen Reichtum biet' ich dir, wenn bei
> den Deinen du mir neue Heimat gibst."

Digitized by Google

„Wie soll ich dich versteh'n?" sagt Daland.

„„Hast du eine Tochter?"" fragt jener zurück.

„Fürwahr, ein treues Kind!"

„„Sie sei mein Weib.""

„Wie? mein Kind — dein Weib?" ruft Daland aus, dessen Auge mehr und mehr am Gold sich weidet und mehr und mehr in die Betrachtung der kostbaren, nachlässig zu seinen Füßen ausgebreiteten Kleinodien sich verliert.

Der Holländer singt:

„Mich fesselt nichts an die Erde!
Rastlos verfolgte das Schicksal mich,
die Qual nur war mir Gefährte.
Nie werd' ich die Heimat erreichen:
Zu was frommt mir der Güter Gewinn?
Läßt du zum Bunde dich erweichen,
O, so nimm meine Schätze dahin!"

Daland gibt der magnetischen Anziehungskraft des Goldes nach, das den Händen greifbar vor ihm ausgebreitet liegt. Er schmählt und hadert mit sich selbst, daß er sich auch nur einen Augenblick besinnen könne, um am Ende gar ein Glück entrinnen zu lassen, das er für einen Traum halten muß, und entgegnet:

„Fast fürcht' ich, wenn unentschlossen ich bleib',
müßt' er im Vorsatze wanken.
Wüßt' ich, ob ich wach' oder träume!
Kann ein Eidam willkomm'ner sein?
Ein Tor, wenn das Glück ich versäume!
Voll Entzücken schlage ich ein.

Wagners hochstrebende Gefühlsrichtung ließ ihn hier die Farben nicht bis zur Karrikatur steigern. Er mildert den Ton in der Wiedergabe des käuflichen Vaters, dessen tausendmal gehöhnter und gegeißelter Egoismus seine Habsucht und Handelsgewohnheiten niemals aufgibt. Daland hat mindestens einen Anstrich von Würde, die aus der gemütlichen Neigung für seine Tochter entspringt:

„Wohl, Fremdling, hab' ich eine schöne Tochter,
mit treuer Kindeslieb' ergeben mir;
sie ist mein Stolz, das höchste meiner Güter,
mein Trost im Unglück, meine Freud' im Glück."

Digitized by Google

Der Holländer erwidert mit einer unheimlichen Betonung, die das Herz beklemmt:

> „Dem Vater stets bewahr' sie ihre Liebe;
> ihm treu, wird sie auch treu dem Gatten sein."

Das in dieser Szene öfters gebrauchte Wort Treue, in anderen Fällen so häufig angewandt und banal geworden, berührt hier wie der Klang einer Sterbeglocke.

> „Du gibst Juwelen, unschätzbare Perlen,
> das höchste Kleinod doch, ein treues Weib —"

erwidert nun Daland mit halb freundschaftlichem, väterlich bedenklichem Tone, halb mit dem des Kaufmanns, der seine Ware preist.

„Du gibst sie mir?" fragt nochmals der seltsame Brautwerber.

„„„Ja, mich rührt dein Los"" — versetzt der Norweger, der, wenn auch bäurisch unbeholfen, doch nicht um Motive verlegen ist, mit denen er den eingegangenen Verkauf seines Kindes überfirnißt. Des Holländers Freigebigkeit, statt ihn zur Vorsicht zu mahnen, ob sie nicht vielleicht eine Falle für Senta sein könnte, erscheint ihm als ein Beweis seines edlen Herzens. Aber, wie er die Wahrheit spricht, wenn er gesteht, daß er sich einen solchen Eidam gewünscht habe, so glaubt er auch wahr zu sein, indem er sich überredet, daß er sich keinen anderen gewählt haben würde, auch wenn sein Gut nicht so reich wäre. Er kommt mit dem Holländer überein, den ersten günstigen Wind zu benutzen, um in Dalands Heimat zu landen.

Dieser Dialog ist fein geführt und bildet einen ziemlich natürlichen, wiewohl raschen Übergang zu der ominösen Verlobung.

Während der Kaufmann sich seines glücklichen Loses freut, den Sturm preist, der ihn zu so guter Stunde von seinem Wege abgelenkt, sich zu einem so beneidenswerten, allen seinen Wünschen entsprechenden Eidam gratuliert, tritt der unselige Kapitän mit einer an Widerwillen grenzenden Trauer eine neue Prüfung, einen neuen Versuch an, zu welchem ihn die Hoffnung — diese mit allen Übeln aus Pandorens Büchse entsprungene Törin — treibt:

> „Ach! ohne Hoffnung, wie ich bin,
> geb' ich der Hoffnung doch mich hin!" —,

ruft er aus.

Digitized by Google

Es läßt sich nicht leugnen, daß die Verbindung der beiden Personen, die durch das große, sehr ausgeführte Schluß-Duett zu einer innigen wird, eine unangenehme moralische Dissonanz hervorbringt. Vielleicht war es der aus einem der düstersten Gedichte von Byron — dem „Manfred" — empfangene Eindruck, der Wagner bewogen hat, eine phantastische Individualität wie den Holländer der simplen, rohen Natur eines Daland entgegenzustellen. Die Szene zwischen Manfred und dem Alpenjäger ruht jedoch auf anderer moralischer Grundlage und erquickt die Phantasie, anstatt ihr unwillkommen zu sein; denn der schlichte Mann, wenn auch noch so weit entfernt, die Qual Manfreds und die Möglichkeit des Selbstmordes begreifen zu können, bildet keinen schroffen Gegensatz zu dem vornehmen Edelmann, den er rettet: beide sind stolz und edel, jeder nach seiner Art.

Bei dem englischen Dichter sehen wir die harmonische Gegenüberstellung zweier Arten der Poesie, der instinktiven und reflektierenden, bei dem deutschen den herben Kontrast der gemeinen Prosa mit der schwermütigsten Poesie.

Hier bei Wagner sind die beiden Personen zu unähnlich; es ist ein zu großer Abstand zwischen ihnen, als daß die Wirkung ihrer verschmolzenen Stimmen nicht als eine forzierte (etwas opernmäßige) erscheinen sollte. Während der eine sich zum Tragischen erhebt, sind dem anderen absichtlich musikalische Gemeinplätze in den Mund gelegt, welche die Gewöhnlichkeit seines Charakters auf das schärfste wiedergeben.

Das ganze Benehmen des Holländers zeigt stille, ruhige Würde. Sein Ausdruck ist gleichmäßig, edel, aber ohne irgendwelchen starken Akzent; er handelt und redet nach alter Gewohnheit — so oft schon hat er ähnliche Begegnungen und Unterhandlungen erlebt. Alle Momente, auch die scheinbar absichtlichsten seiner Antworten und Fragen, ergeben sich wie unwillkürlich, und er handelt gleichsam unter dem Zwange seiner Lage, der er sich ermüdet, teilnahmslos und mechanisch ergibt. Ebenso unwillkürlich erwacht aber auch wieder seine Sehnsucht nach Erlösung. Die Frage: „Hast du eine Tochter?" wirft er noch mit anscheinender Ruhe hin. Als aber Daland enthusiastisch antwortet: „Fürwahr, ein treues Kind!",

Digitized by Google

reißt es ihn plötzlich zu der alten, so oft als trügerisch erkannten Hoffnung hin, und mit einer krampfhaften Hast ruft er aus: „Sie sei mein Weib!“ — So schildert und bringt Wagner die innersten Erregungen in diesem Zusammentreffen zum Ausdruck.

In Daland dagegen finden wir keine Erhabenheit des Gefühls. Er repräsentiert ganz und gar die Alltagsbiederkeit, die ohne Wurzel und Bestand ist, wie ein Wassergewächs, das vom ersten besten Ereignis ohne Widerstreben fortgetrieben wird. Wagner hat dem Daland nichtsdestoweniger alle möglichen Hintertüren offen gehalten, um dieser Rolle den Anstand zu wahren. In einer kleinen über die szenische Einrichtung dieser Oper an die Theaterregisseure gerichteten Schrift sagt er bezüglich derselben, daß diejenigen, welche die Szene zwischen Daland und dem Holländer vielleicht unnatürlich finden sollten, nur bedenken möchten, wie solche Händel unter anderen Formen und mit weniger Verdeckungskünsten wohl tagtäglich in allen Klassen der Gesellschaft abgeschlossen werden. —

Der Sturm ist gänzlich beschwichtigt. Der gewünschte Wind erhebt sich, und die beiden Schiffe lichten die Anker. Dalands Schiff soll den Weg zeigen und läuft zuerst aus.

Während die Matrosen die Anker lichten, stimmen sie wieder die charakteristischen langgehaltenen Noten an, welche sie beim Landen in der ersten Szene gesungen hatten: Hohoje, halloho, hollo, halloho! (Notenbeispiel Nr. 10), wonach sie im Chor das ganze Lied des jungen Piloten zu Ehren des Südwinds wiederholen, der die ungeheuren weißen Segel aufbläht wie Schwingen eines Schwanes.

In den Refrain mischen sich einige Andeutungen der Tanzrhythmen, die zur Feier der Rückkehr im dritten Akt vorkommen:

Nr. 18.

Hal - lo ho ho ho ho!

Hal - lo ho ho ho ho!

Digitized by Google

Die anderen Verse tönen fort, während der Kauffahrer sich entfernt. Alle Manöver mit erstaunlicher Schnelligkeit und Leichtigkeit, aber mit Todesschweigen ausführend folgt ihm das schwarze Schiff mit roten Segeln.

IV.

Dem zweiten Akte geht ein Instrumental-Intermezzo voraus.

Wagner wendet auf ähnliche Stücke eine große Sorgfalt. Seine Zwischenakte sind voll genialer Züge, voll feiner poetischer Intentionen. Meistens sind sie epische Fortsetzungen oder Ergänzungen der dramatischen Handlung, in welchen die kontrastierenden oder verwandten Hauptmotive und Ideen der Oper gleichsam die Ereignisse bis zum Beginn des nächsten Aufzugs vorauserzählen. Sie sind ebenso meisterhaft stilisiert, als die von dem Lauf der Begebenheiten oder dem momentanen Ausruhen der Stimmen bedingten Pausen in der Handlung, während welcher das Orchester selbständig eingreift.

Derartige Zwischenräume wurden sonst mit nichtssagenden, banalen Ritornellen ausgefüllt. Wagner aber behandelt sie mit besonderer Aufmerksamkeit. Er läßt sie als integrierenden Teil des Dramas eine wichtige Stellung in demselben einnehmen. Solche Momente vervollständigen bei ihm die Physiognomie seiner Personen, welche sie gleichsam mit einer besonderen Atmosphäre ihrer vergeistigten Leidenschaften umgeben.

Dieses Mal nimmt das Orchester das Lied des Piloten:

Nr. 19. Allegro.

Bläser.
ff

Digitized by Google

Streichinstr.

und den Abschiedschor wieder auf:

Nr. 20.

Bläser.

ff Streichinstr.

Viol., Fl., Hob., Kl., Fag. u. Hörner.

Celli u. Bässe.

Wir sehen den wackern Daland, umgeben von seinen Matrosen, dahinsegeln, froh der Beute, der kostbaren Kiste, die der Holländer auf sein Schiff hatte bringen lassen, und glücklich, seiner Tochter einen Bräutigam zuzuführen. Wir folgen ihm, bis er den Hafen erreicht,

worauf wir im raschen Übergange zu Senta versetzt werden, das Schnurren der Spinnräder und einige Refrainnoten des Gesanges hören, den die jungen Spinnerinnen anstimmen.

Ein nach skandinavischem Gebrauch getäfeltes, mit Modellen von Korvetten, Kuttern und Schonern, sowie mit kolorierten, Seestücke darstellenden Kupferstichen geziertes Zimmer zeigt uns eine Gruppe junger Spinnerinnen.

Sie singen ein reizendes Lied mit obligater Begleitung der Spinnräder.

Senta nimmt nicht teil daran. Tief sinnend, von schwermütigen Gedanken erfüllt, läßt sie die Hände ruhen.

Ihre Amme, Mary, unterbricht den Chor, aber die jungen Mädchen singen ungestört weiter. Das Schnurren der Räder setzt sich mit einem anhaltenden Triller der Violinen, zu dem die *zweiten* Violinen mit allerliebsten rhythmischen Schelmereien auf den schlechten Taktteilen hinzutreten, so lange fort, bis die Singenden ungeduldig über Senta werden, die gedankenabwesend weder spinnt noch singt und gar nicht auf die Gegenwart der Gefährtinnen achtet, sondern mit unverwandtem Blicke nach einem jener illuminierten Bilder starrt, die ebenfalls fast in allen Seemannswohnungen zu finden sind und irgend eine Ballade, eine Volkssage verherrlichen. Das Sentas Aufmerksamkeit so gänzlich absorbierende Gemälde stellt den holländischen Kapitän dar, wie die Tradition sein getreues Andenken und sein lebendiges Bild bewahrt hat.

Mary schilt sie aus. Wie sie nur immer mit diesem unglückseligen Bilde sich beschäftigen könne, zürnt sie. Die Mädchen stimmen ein und spötteln über diese Liebhaberei Sentas und über die Eifersucht, die man von ihrem Verlobten, dem Jäger Erik, befürchten müsse. Hierdurch in ihrem Träumen gestört und unmutig gemacht, fordert Senta die Amme auf, ihnen die Ballade vom holländischen Kapitän zu singen. Aber die Alte, von Sentas Schwärmerei unheimlich berührt, weist dieses Ansinnen mit Entsetzen von sich und spricht feierlich:

„Den fliegenden Holländer laßt in Ruh'!" —

Digitized by Google

Worte, zu welchen aus dem Orchester deutlich das Verdammungsmotiv ertönt.

„Wie oft doch hört' ich sie von dir!" —,

erwidert Senta, und um den Freundinnen die Spöttereien zu vergelten, deren Ziel ihr träumerischer Hang, ihre seltsame Sympathie für den unseligen Kapitän ist, und um ihre Rührung und ihr Mitleid für das Los des Unglücklichen, dessen sich niemand erbarmt, und dessen Qualen ihr Herz so innig mitfühlt, zu erwecken, singt sie nun selbst die Ballade, die Mädchen ermahnend: wohl auf die Worte zu achten. Den Neugierigen scheint nichts gelegener zu kommen, als in ihrem großen Arbeitseifer gestört zu werden. Sie rücken näher zu Senta heran, um aufmerksam ein Lied zu hören, das alle kennen, das aber Senta so schön singt.

Das Lied beginnt mit seinem Refrain, dem Verdammungsmotiv, einer genauen Wiederholung der ersten Takte der Ouvertüre:

Nr. 21.

Senta:

p

Jo ho hoe! Jo ho ho hoe! Ho ho hoe! Jo - hoe!

Das Orchester unterstützt Sentas Gesang mit einer volltönenden, düsteren Begleitung.

(Ballade.)

„Johohoe! Johohoe! usw.
Traft ihr das Schiff im Meere an,
blutrot die Segel, schwarz der Mast?
Auf hohem Bord der bleiche Mann,
des Schiffes Herr, wacht ohne Rast.
Hui! — Wie saust der Wind! — Johohoe!
Hui! — Wie pfeift's im Tau! — Johohoe!
Hui! — Wie ein Pfeil fliegt er hin,
ohne Ziel, ohne Rast, ohne Ruh'! — —
Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden,
fänd' er ein Weib, das bis in den Tod getreu ihm auf Erden! —
Ach! Wann wirst du, bleicher Seemann, sie finden?

Digitized by Google

Betet zum Himmel, daß bald
ein Weib Treue ihm halt'!

Bei bösem Wind und Sturmes Wut
umsegeln wollt' er einst ein Kap: —
er schwur und flucht' mit tollem Mut:
„„In Ewigkeit laß' ich nicht ab!““
Hui! — und Satan hört's — Johohoe!
Hui! — nahm ihn beim Wort — Johohoe!
Hui! — und verdammt zieht er nun
durch das Meer ohne Rast und Ruh'! — —
Doch daß der arme Mann noch Erlösung fände auf Erden,
zeigt Gottes Engel an, wie sein Heil ihm einst kann werden.
Ach! könntest du, bleicher Seemann, es finden!
Betet zum Himmel, daß bald
ein Weib Treue ihm halt'!"

Die Mädchen sind ergriffen und singen die letzten Zeilen mit. Doch Senta fährt mit wachsender Energie fort:

„Vor Anker alle sieben Jahr'
ein Weib zu frei'n geht er ans Land: —
er freite alle sieben Jahr',
noch nie ein treues Weib er fand. —
Hui! — „„die Segel auf!““ — Johohoe!
Hui! — „„den Anker los!““ — Johohoe!
Hui! — Falsche Lieb'! falsche Treu'!
Auf, in See, ohne Rast, ohne Ruh'!" — —

Von ihrer sich mehr und mehr steigernden Aufregung erschöpft, sinkt Senta halb ohnmächtig im Lehnstuhl zusammen. Die Mädchen, angesteckt von ihrer Bewegung, überkommt eine andächtige Rührung. Sie falten betend die Hände und singen den Schluß der Ballade pianissimo im Chor:

„Ach! wo weilt sie, die dir Gottes Engel einst könne zeigen?
Wo triffst du sie, die bis in den Tod dir bliebe treu eigen?"

Kaum aber daß sie geendet, als Senta, wie von dem Rufe einer inneren Stimme aus ihrer Betäubung geweckt, sich plötzlich aufrichtet und mit dem aus der Peroration zur Ouvertüre uns bekannten, jetzt jedoch gesteigerten Rhythmus jener schon mehrmals vernommenen Phrase: „Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden" (Notenbeispiel Nr. 3) in hohen, durchdringenden Tönen die Worte ausruft:

Digitized by Google

„Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöse!
Mög' Gottes Engel mich dir zeigen:
durch mich sollst du das Heil erreichen!" —,

sich dann mit ausgebreiteten Armen nach dem Bilde wie nach einem lebenden Wesen wendet und auf dasselbe zustürzt.

Vor diesem mit ungeahnter Gewalt ausbrechenden Gefühl weichen alle entsetzt zurück; die Fiktion wird fast zur Wirklichkeit; die Mädchen beben vor Schrecken.

In demselben Augenblick tritt Erik ein, der junge Jäger und Verlobte Sentas, und verkündet die Ankunft des Vaters. Diese Nachricht gibt den Gedanken eine andere Richtung und erfüllt alle Herzen mit Freude. Wie ein auffliegender Wachtelschwarm drängen sich die Mädchen, um der Mannschaft, unter der sich mancher Geliebte, mancher Bruder befindet, entgegenzueilen. Mary aber hält sie zurück und ermahnt sie, sich vor allen Dingen mit den Vorbereitungen des zu veranstaltenden Festmahls zu beschäftigen.

Die schmollende Ungeduld, mit welcher die Mädchen diese Ermahnung hinnehmen, veranlaßt einen kleinen lebhaften Chor, der, wenn auch nicht in so feinem Ton gehalten als das Spinnerlied, doch infolge eines unwiderstehlichen Zuges von übersprudelnder Lustigkeit überall des Beifalls gewiß sein darf.

Als die Mädchen endlich lärmend davoneilen, hält Erik Senta zurück und stellt ihr dringlich die schmerzliche Ungeduld vor, mit welcher er den glücklichen Augenblick ihrer Vereinigung herbeisehnt, und verlangt von ihr, daß sie den Vater bitte, denselben festzusetzen und zu beschleunigen. Seine Rede ist voll der unruhigen Zärtlichkeit jener Herzen, welche sich mehr von Gegenliebe zu überzeugen suchen als derselben gewiß sind, die irgend eine Lücke in den Vorbedingungen ihrer Liebe finden und sich doch nicht gestehen wollen, daß ihnen die Fähigkeit fehlt, sie auszufüllen.

Man erkennt sofort, daß Erik schon länger Sentas Liebe zu gleichmäßig findet, um ihre Seele für ganz von derselben eingenommen zu halten. Er sieht, daß sie die Einsamkeit dem Zusammensein mit ihm vorzieht, daß sie seine Liebe zu sehr wie ein Geschenk hinnimmt, ohne an Erwiderung zu denken. Senta gibt ihm anfangs

Digitized by Google

ausweichende Antworten, wird aber dann über sein Drängen unwillig und wirft ihm Argwohn vor.

Wenn erst geheimer Unmut sich in gereizten Anspielungen Luft macht, geht er leicht in bittere Äußerungen über. Erik, wie alle unbeholfenen Liebhaber, wird verstimmt, dann ungerecht, endlich heftig. Er wirft ihr ihre Vorliebe für die Ballade vor, daß sie dieselbe so oft singe, daß sie immer das Bild des fliegenden Holländers betrachte und überhaupt Mitleiden für den verdammten Kapitän empfinde. Er fühlt unklar — aber mit dem geschärften Sinn der Leidenschaft, welche die unbestimmte Gefahr wittert — daß die Exaltation, wenn sie auch in diesem Augenblick nur eine Fiktion zum Gegenstand habe, doch die Anzeichen verborgen schlummernder Kräfte verrate und leicht eines Tages, wie eine unterdrückte lebendige Quelle, sich plötzlich einen Weg bahnen und in sprudelnden Kaskaden dem unterirdischen Kerker entspringen könne, um in Regionen vorzudringen, die seinem eigenen schüchternen Wesen unzugänglich sind. Statt teilnehmend sich der Bewegung ihrer erregten Phantasie anzuschließen, statt sich mit ihrer Sehnsucht zu identifizieren und auf diese Weise Glück, Leben und Trost im Herzen zu verbreiten, benimmt er sich linkisch und linkischer, bis er zuletzt ernstlich ein Unrecht daraus macht, daß sie eine Legende, eine Fabel so lebhaft auf sich einwirken läßt.

Senta fühlt sich dadurch unangenehm in den zartesten Saiten ihres Herzens berührt und dabei in den innigsten angeborenen Trieben ihrer Seele beunruhigt. Erik hat sie in ihren geheimen Sympathien — dem verwundbarsten Punkte im Frauenherzen — verletzt und sie in all ihrem wirklichen und aufrichtigen Wohlwollen für ihn gekränkt. Diese Vorwürfe kann sie nicht länger sanftmütig ertragen; ihre willfährige Stimmung nimmt die Färbung des Widerstandes an, ihre Ungeduld wird zum Unwillen.

„Soll mich des Ärmsten Schreckenslos nicht rühren?“ fragt Senta in dumpfem Unmut.

„Fühlst du den Schmerz, den tiefen Gram,
mit dem herab auf mich er sieht?
Ach, was die Ruh' ihm ewig nahm,
wie schneidend Weh durchs Herz mir zieht!“

Digitized by Google

Und als wolle es brechen, bedeckt sie ihr zuckend schlagendes Herz mit den zitternden Händen. Erik aber ruft aus:

„Weh' mir! Es mahnt mich ein unsel'ger Traum!
Gott schütze dich! Satan hat dich umgarnt!"

Ermattet von Aufregung läßt Senta sich auf den Lehnstuhl nieder und schließt die Augen. Sie leiht anfangs Eriks Worten wenig Aufmerksamkeit. Nach und nach scheint sie in Schlummer zu versinken, doch aber das Gesagte dabei deutlich zu vernehmen. Ihre Gebärden begleiten während ihres hellsehenden Schlafs die Erzählung, und bald greift ihr eigenes Wort dem seinen vor. Die Vision gibt sich kund, und in dem norwegischen Mädchen machen sich die magnetischen Kräfte, das sibyllinische Gesicht, das Swedenborgsche Geistersehen geltend. Das verwünschte Schiff und sein Kapitän sind für sie keine Dichtung mehr. Sie hört und sieht sie; sie weiß, wo sie sind; sie fühlt ihre Bewegungen, ihr Kommen; sie sieht in ihrer Ekstase den Vater mit dem bleichen Manne, ganz wie Erik es erzählt. Er hatte geträumt, daß beide ankamen, daß sie ihnen entgegeneilte und vor dem Holländer niedersank, der sie aufhob und leidenschaftlich umarmte.

„Und dann?" fragt sie mit glühenden Wangen und seligem Lächeln um die Lippen, sich halb aufrichtend.

„„Und dann"", entgegnet Erik voll Entsetzen, „„sah ich aufs Meer euch fliehen! . . .""

Bei diesen Worten richtet sich Senta gerade und hoch auf, ihre Augen sind starr und weit geöffnet; die glühenden Wangen werden fahl und bleich. Und die Hand ausstreckend ruft sie in tiefem, prophetisch klingendem Tone:

„Er sucht mich auf! Ich muß ihn seh'n!
Mit ihm muß ich zugrunde geh'n!" —

Erik, voll Schrecken, als stünde er vor einem Wahnsinnsanfall, ringt die Hände und stößt schluchzend die Worte hervor:

„Entsetzlich! Ha, mir wird es klar!
Sie ist dahin! Mein Traum sprach wahr!"

und stürzt von Grauen ergriffen zum Zimmer hinaus.

Digitized by Google

Die allein gebliebene Senta wendet sich voll Anmut zu dem Porträt. Die Arme ausbreitend nähert sie sich ihm mit Blicken einer unendlichen Liebe, und während das Orchester in leisen Ansätzen das Verdammungsmotiv intoniert, singt sie mezza voce, die Frage wie an sich selbst richtend, den Refrain ihrer Ballade:

„Ach! Wann wirst du, bleicher Seemann, sie finden . . .“

Während sie noch in Betrachtung des Konterfeis eines unbekannten Geliebten, in seufzender Klage über sein Los dasteht, öffnet sich die Tür und zeigt in ihrem Rahmen den Kapitän. Ganz dem Bilde ähnlich, scheint er eines jener Porträts großer Meister, die von hoher Wand herniederblickend in verwittertem Goldrahmen stolz und schweigend die Jahrhunderte vorüberziehen sehen, ohne daß diese ihr Antlitz mit einer Falte vermehren können. Es braucht keines hohen Grades von Furcht, um bei dem plötzlichen Erscheinen dieses lebendig gewordenen van Dyk, dieses unbeweglichen, bleichen Gespenstes, einen Schauer zu empfinden. Als Senta beim Geräusch der Türe sich umwendet und ihn erblickt, stößt sie einen Schrei aus, von Entsetzen ihr entrissen, Entsetzen verbreitend. Dann verharrt sie wie versteinert in ihrer Stellung und betrachtet ihn erschrockenen, aber kühnen und festen Blickes, als wollte sie ihren Mut sammeln, dieser Erscheinung zu folgen, wohin es auch sei — ihr zu folgen bis in den Tod.

So steht sie gleich einer Bildsäule, stumm und ausdrucksvoll, zitternd und gebannt. Ihre Stimme scheint plötzlich erstorben, während wie aus einer Welt der Trauer und der Schmerzen stammend das Verdammungsmotiv erklingt.

Nach einigen Momenten stummen Verharrens gleitet der Holländer wie ein Schatten ohne Ausdruck und Bewegung nach dem Vordergrund. Dabei verliert er Senta nicht aus den Augen, die unbeweglich auf sie gerichtet sind. Daland folgt ihm, erstaunt über das Erstaunen der Tochter, und fragt sie, warum sie ihm nicht entgegeneile. Nun erst umarmt sie den Vater, doch ohne den Blick von dem seltsamen Fremdling zu wenden, dessen Antlitz sie unruhig und beständig beobachtet. Auf ihre Frage, wer er sei, antwortet Daland, daß er, im Besitz unermeßlicher Reichtümer, verbannt

Digitized by Google

in der Fremde umherirre und bei ihnen eine neue Heimat zu finden hoffe.

„Wird es dich verdrießen?“ setzt er mit einem Anflug von Stichelei hinzu. Senta, ihren Blick tief in das Auge des geheimnisvollen Gastes senkend, beugt leise und lieblich das Haupt. Daland aber, mit schlecht verhehlter Befriedigung und so recht in voller Entfaltung eines wohlbegründeten Selbstgefallens, wendet sich nun zu dem reichen Gaste, um sich an der Bewunderung, welche er Sentas Schönheit zu zollen scheint, und durch welche sich nach seinem Ermessen der Handel vollständig ausgleicht, zu weiden.

„Gesteht, sie zieret ihr Geschlecht!“ —,

sagt er dem Brautwerber, der nun ernst und bejahend gleichfalls das Haupt neigt. Da das vor ihm stehende Paar wenig Miene macht, ihn zu unterstützen, hält sich Daland für verpflichtet, die Kosten der Unterhaltung allein zu tragen, und bemüht sich, beide durch vertrauliche Mitteilungen einander näher zu bringen. Er kündet seiner Tochter an, daß er diesem hohen Verbannten schon ihre Hand zugesagt habe. Ohne eine andere Erwiderung als die einer melancholisch bejahenden Geste deutet Senta an, daß sie fühle, ihr Vater selbst habe ihr Verderben, in das sie aus freiem Antrieb willige, herbeigeführt. Dieser zeigt ihr einige Schmuckkästchen, doch wendet sie nicht einmal den Kopf, um sie, wenn auch flüchtig, anzusehen. Als beide Verlobte beharrlich schweigen, fragt sich endlich Daland mit einfältiger Schlauheit, ob er nicht am Ende hier überflüssig und es besser sei, die beiden ungestört einander kennen lernen zu lassen — ein Einfall, den er ganz vortrefflich findet. Doch wendet er sich, ehe er geht, noch zu seinem Gaste, um ihm die folgenden Worte zuzuflüstern, von deren ernster Bedeutung er keine Ahnung hat, obwohl sie scharf in die Handlung eingreifen:

„Glaubt mir: wie schön, so ist sie treu!“

Ihm sind dieselben nur ein neues Lockmittel für den reichen Freier, falls der starre Empfang ihn zurückgeschreckt haben sollte.

Das lange Duett zwischen Senta und ihrem bleichen Geliebten füllt die zweite Hälfte des Aufzugs aus und bildet den Kulminationspunkt des Ganzen.

Digitized by Google

In dem Gefühls- und Wortaustausch der beiden außergewöhnlichen Wesen konzentriert sich das Interesse dieses idealen Dramas, dieser in den höchsten und tiefsten Regionen der Seele gehaltenen Tragödie. Ein Überströmen egoistischen Stolzes hatte den einen zum Sturz gebracht: nur durch ein Überströmen aufopfernder Liebe des anderen kann jener wieder emporgerichtet werden. Er hat sich zu sehr mit dem Schmerz, der ihm zum zweiten Selbst geworden ist, identifiziert, als daß sein eigenes Leiden eine selbstkräftige Erlösungsfähigkeit hätte bewahren können. Senta weiß nichts von der Folter solcher Schmerzen: sie ist sich nur deren erlösender Kraft bewußt. Beide aber sind gleich durchdrungen von göttlichem Feuer, aus welchem die Flamme der Liebe unvergänglich glühend emporschlägt.

Wir sind hier zum leidenschaftlichsten, erhabensten Momente des ganzen Werkes gelangt. Der Holländer faßt leise an die Stirn, als suche er seine Gedanken vor der Erscheinung dieses schönen, reinen Weibes, das in eine Verbindung mit ihm in so seltsamer Weise eingewilligt hat, zu sammeln, als wolle er sich überzeugen, daß sie, deren durchdringender Blick bewußtes Handeln erkennen läßt, kein totes Bild seiner Phantasie, keine Fata Morgana seiner fieberhaften Hoffnungen sei, die gegen seinen Willen nach jeder abgelaufenen Frist von neuem wieder aufleben. Bei der Bewegung seiner Hand fällt von seinem Haupte der schwarze Federhut, dessen Agraffe an den mysteriösen Karfunkel erinnert, mit welchem die Sage den Höllenfürsten ziert, sooft er zur Erde kommend ritterliche Gestalt annimmt.

Es ist dieses sein erstes Lebenszeichen. Bis jetzt hatte er starr und bewegungslos, wie ein aus dem Grabe Heraufbeschworener, dagestanden. Jetzt erst scheint ein menschlicher Zug ihn zur Bewegung zu bringen; nicht länger leuchten seine Augen wie brennende Kohlen unter dem breiten Rande des Hutes hervor; um seine bleichen Schläfe quillt reichlockiges braunes Haupthaar, nach der liebkosenden Hand eines Weibes verlangend. Das Mienenspiel des sich aufhellenden Gesichtes läßt die Furcht verschwinden und erweckt Interesse. Doch Senta bleibt wie in einem Zustande der Starrsucht mit unbeweglichem Auge vor ihm stehen, und aus dem

Digitized by Google

Orchester steigt das Verdammungsmotiv empor, wie der Geist eines schon zu ewiger Pein Verurteilten, der, um ein neues Verdikt, eine Umwandlung seiner Strafe zu erfahren, aus dem Grabe gerufen wird. Zwei Fagotte stimmen den Rhythmus desselben an, drei Paukenschläge endigen ihn.

Noch immer entspinnt sich kein Zwiegespräch nach diesem langen Schweigen. Leise reden beide zu sich selbst in dem Gefühl ängstlicher Überraschung, das sie bei der plötzlichen, unerwarteten und unglaublichen Verwirklichung einer geheimen Ahnung überkommt. So hören wir anfangs zwei gleichzeitige Monologe. Der Holländer beginnt:

„Wie aus der Ferne längst vergang'ner Zeiten
spricht dieses Mädchens Bild zu mir:
wie ich's geträumt seit langen Ewigkeiten,
vor meinen Augen seh' ich's hier. —
Die düst're Glut, die hier ich fühle brennen,
sollt' ich Unseliger sie Liebe nennen?
Ach nein! Die Sehnsucht ist es nach dem Heil.
Würd' es durch solchen Engel mir zuteil!"

Er bleibt, ergriffen von der Furcht, von seinem Geschick aufs neue und um so schmerzlicher getäuscht zu werden, als sein Herz schon von bewundernder Liebe erfüllt ist, mißtrauisch in sich gekehrt. Senta dagegen, fortwährend in seinen Anblick versenkt, gedenkt der vielen Tränen, die sie um seine Qualen geweint, der heißen Gebete, mit denen sie zu Gott gefleht, zu seiner Rettung auserwählt zu sein. So in ekstatischem Schwelgen haben Märtyrer innerlich die Akte des Glaubens erneut, wenn die Stunde der Leiden, wenn der heißersehnte letzte Augenblick herannahte, in welchem sie in einem höchsten Aufschwung alle Kraft, alle Begeisterung vereinigten.

Auffallend ist hier die im Orchester beobachtete Mäßigung im Kolorit. Es scheint, als vermöchte oder wagte dasselbe es nicht, den herrlichen Gestalten der beiden Liebenden auch nur einen ausführenden Strich hinzuzufügen. Nur die Hörner lassen ein lebhaft unruhiges Pulsieren vernehmen, dem wir wie dem ungestümen Schlag zweier Herzen lauschen. Die Phrasen sind breit und langatmig. Es gibt wenig ähnliche Beispiele eines solchen langsam majestätischen Hinströmens der Melodie. Wir möchten sagen, daß aus diesem

Digitized by Google

Doppelmonolog gegenseitigen Schauens und Erkennens der beiden Liebenden sich eine Atmosphäre löst, von welcher jedes Atom magnetische Anziehungskraft in sich birgt und uns wie ein unwiderstehlicher Luftstrom zu einer Höhe voll elektrischen Dufts und liebeatmenden Weihrauchs hinaufhebt, bis in stufenweiser Verklärung unser ganzes Wesen mit allen seinen Sinnen von der leuchtenden Klarheit harmonischer Lichtschwingungen getragen zu den in das endlose Blau des Himmels tauchenden Gipfeln gelangt, auf welchen diese beiden Seelen sich begegnen.

Nun endlich nähert sich der Holländer der jungen Norwegerin, sie fragend, ob sie das Wort ihres Vaters erfüllen, ob sie ihm das Heil gewinnen und seinen Leiden ein Ende bereiten wolle? Mit dem Freimut eines großen Charakters verschmäht er jede Verstellung. Er bedarf nicht der Versicherung ihres Mundes, daß sie die Wahrheit wisse. Ihr stummes Prüfen, ihr barmherziges Auge überzeugten ihn längst, daß dieses Mal nicht ein naives Mädchen, sondern ein höheres Wesen vor ihm stehe. Darum redet er sie sogleich in der diesem angehörigen Sprache an.

Mit jenem weiblichen Zartgefühl, dessen holdselige Anmut bei edlen Frauen einen schroffen Gegensatz zu der prahlerischen Neugier bornierter Weiber bildet, vermeidet Senta eine offene Aussprache des Geheimnisses und läßt ihr Wissen desselben verschleiert:

> ;„Wer du auch sei'st, und welches das Verderben,
> dem grausam dich dein Schicksal konnte weih'n, —
> was auch das Los, das ich mir sollt' erwerben:
> Gehorsam werd' ich stets dem Vater sein!"

Bei den letzten, einem unwiderruflichen Gelübde ähnlich ausgesprochenen Worten Sentas werden die Rhythmen des Hornes drängender, als verdoppelten sich Sentas Herzschläge in diesem über Leben und Tod entscheidenden Augenblick. Wie in bergenden Mantel hüllt sie die keusche Glut rasch erblühter Liebe in kindlichen Gehorsam. — Dieser Zug erinnert an die Antike, an Penelopens Antwort auf des Vaters Frage, ob sie das elterliche Haus verlassen und Ulysses als Gattin folgen wolle: sie schweigt und verbirgt ihr Antlitz hinter dem Schleier.

Digitized by Google

„So unbedingt — wie? — könnte dich durchdringen
für meine Leiden tiefstes Mitgefühl?"

ruft mit wachsender Innigkeit der Holländer aus.

Sentas Erwiderung auf diese beängstigte Frage scheint, wenn sie leise wie im Selbstgespräch vor sich hinsingt:

„O, welche Leiden! Könnt' ich Trost dir bringen!" —,

weniger die Antwort einer Liebenden als das Erforschen des eigenen Herzens, ein Prüfen der Kraft zu ihrer Mission.

Der Unselige hat es gehört, hat es verstanden. Er spricht nicht von einer Liebe, wie sie andere für sie empfinden konnten: niederkniend grüßt er sie als eine Botin des Himmels, und beide singen zugleich:

„O, wenn Erlösung mir zu hoffen bliebe,
Allewiger, durch diese sei's!" —
„O, wenn Erlösung ihm zu hoffen bliebe,
Allewiger, durch mich nur sei's!" —

Höchste Formel eines Gefühls, dessen Erhabenheit durch eine unendliche Kluft den Niederungen entrückt ist, in welchen die Komödien und Possen der Liebe aufgeführt werden und auch nicht die leiseste Ahnung von dem Dasein ihrer Tragödien, ihrer heroischen Epopöen und ewigen Apotheose vorhanden ist! Höchste Formel eines so absoluten und unbeschränkten Gefühls, daß es sich jedes Element assimiliert, von Gegensätzen lebt und Leiden in Freuden, Aufopferung in Wonne, Entsagung in Fülle des Besitzes, Erniedrigung in Triumph, Tod in Leben, Zeit in Unsterblichkeit, Dunkel in Licht, Verdammnis in Seligkeit verwandelt!

Doch zu stolz, eine solche Gabe anzunehmen, ein solches Geschenk zu empfangen, solches Opfer zu vollziehen, um solches Pfand seine Seligkeit einzulösen, solche Unschuld zu gefährden, eine solche Seele zu verderben, erhebt sich der Holländer, und indem er jene Gesangesklage aus der Ouvertüre anstimmt, die er dort den Morgenwinden anvertraut und als sein Fuß den gastlichen Boden Skandinaviens betrat wiederholt hatte (Notenbeispiel Nr. 17), schildert er ihr die ganzen Schrecken des grausamen Geschickes, dem sie im Glanz der Jugend mit ihm verbunden anheimfallen würde, sucht er sie zurückzuhalten von so schwerem Los und empfindet so den ersten

Digitized by Google

Trost in dem süßen Bewußtsein, mit gleicher Großmut, gleicher Bereitwilligkeit für ihr Glück seinem Heil zu entsagen. Mit der triumphierenden Energie der Empfindung, mit der Festigkeit des Glaubens und dem Enthusiasmus für einen freierwählten Beruf antwortet Senta, und aus ihrer Erwiderung klingt alle Beseelung eines Herzens, in welchem Tugend und Leidenschaft, Liebe zur Pflicht und Pflicht der Liebe sich zu einem glühenden Aufschwung vereinigen:

„Wohl kenn' ich Weibes heil'ge Pflichten:
sei drum getrost, unsel'ger Mann!
Laß über die das Schicksal richten,
die seinem Spruche trotzen kann!
In meines Herzens höchster Reine
kenn' ich der Treue Hochgebot —
Wem ich sie weih', schenk' ich die eine:
Die Treue bis zum Tod!"

Eine melodische Deklamation von zugleich kräftigem und zartem Charakter — kräftig wie ein klarer, seiner Stärke sich bewußter Wille, zart wie der Duft eines plötzlich ergossenen Balsams — erhöht die poetische Schönheit dieser acht Verse. Die begleitenden Blasinstrumente überlassen dem Wort den Ausdruck des Mutes, den sie gleichsam mit einer Atmosphäre unendlicher Liebe umgeben, als wollte die Jungfrau das Leid ihres Heldenmutes, ihrer Aufopferung allein tragen. Nur zweimal drängen sich die ersten Violinen in ihre Antwort und zwar mit einer der Melopoë des Holländers entnommenen Figur:

Nr. 22a.

Bässe.

Nr. 22b.

I. Viol.

Digitized by Google

welche dadurch, daß sie auf demselben Akkord wie dort, nur durch eine eurhythmische Bewegung nach Dur versetzt eintritt, wie ein Lächeln des Glückes auf denselben Lippen schimmert, die erst so schmerzlich gezuckt, wie ein Strahl der Freude in Augen, die unter den Gestirnen aller Zonen längst verglüht.

Nun vereinigen sich in seligem Umfassen, welches das Dasein zweier Seelen auf ewig verknüpft, die beiden Stimmen zu einem Zwiegesang voll bebender Aufregung. Die Sonne der Liebe strahlt aus ihrem Zenith in das dichte Dunkel der Verzweiflung, tötet die nächtigen Drachen des Unheils, belebt die Öden der Hoffnungslosigkeit und löst allen Schein gegenseitiger Unsicherheit in sichere Gewißheit auf. Unter ihrem hellen Strahl sprossen alle Hoffnungsblüten, eine neue Morgenröte steigt empor, und heilend und vernarbend quillt ein wunderbar phosphoreszierender Strom über alle Wunden des Herzens.

„Hier habe Heimat er gefunden,
hier ruh' sein Schiff in sich'rem Port!" —,

ruft Senta aus. Diesem lebhaften Überströmen ihrer überwältigenden Hingebung folgt augenblicklich ein Gebet um den Beistand des Himmels. Mit der Demut einer Magd des Herrn, welche höherem Befehl als dem Impuls liebenden Verlangens gehorcht, bewahrt sie die nur im Entsagen ihre Befriedigung findende fromme Bescheidenheit heiliger Entschlüsse. Aus den Worten:

„Allmächtiger! was mich hoch erhebet,
laß es die Kraft der Treue sein!" —,

tönt eine ruhige, dem festen Willen, ihre Mission bis an das Ende zu erfüllen, entspringende Klarheit, ein volles Bewußtsein von der Heiligkeit dieser Mission und deren schwerer Lösung. Angesichts dieser so eingeborenen Tugend, dieses freiwilligen Liebeszeugnisses durchströmt den Holländer neues Leben, neue Kraft zum Kampfe gegen finstere Gewalten. Und mit aller Heftigkeit des höchsten Dankgefühls, in einem Taumel der Liebe preßt er Senta an sein Herz. Wie befreit von schwerem Alpdruck, und als atme er in höheren Luftschichten, hebt sich seine Brust leichter, in seine hohlen Wangen kehrt das Blut zurück, der erstorbene Blick leuchtet aufs neue, und durch die erstarrten Hände und fröstelnden Glieder strömt die Glut

Digitized by Google

der Freude. Beide lieben. Die Strenge des Geschickes hat keine Schrecken mehr für sie. Sie sind beglückt!

Es gibt hienieden Wonnen — übermenschliche Wonnen. Kein Wort kann sie nennen. Von Engeln des Himmels beschirmend umschwebt, können nur diese ungeblendet von ihrem Glanz an ihrem Anblick sich weiden. Dem irdischen Blick durch umhüllende Wolken entzogen, vermag sie nur die Kunst durch ihre Geweihten zu offenbaren.

Anfangs will es scheinen, als enthielte dieses sich auf vierhundert Takte erstreckende Duett ermüdende Längen. Wer aber hört, um zu verstehen und zu erfassen, nicht um nur zu hören, ohne begreifen zu wollen, wird hier kein Entwickelungsmoment überflüssig finden und unmöglich gegenüber dieser Kundgebung von Gefühlen kalt bleiben können, die anfangs zurückhaltend, dann scheu und verzagt, endlich immer glühender und intensiver alles in ihren magischen Kreis hineinziehen. Diese Szene führt uns so tief in die schmerzensreiche Exaltation der Liebenden, in das übergroße Glück der Geliebten, daß selbst die geringste Kürzung der Einheit des Ganzen entschiedenen Eintrag tun müßte.

In diesem Duett erblicken wir das Seitenstück zu dem großen Duett im dritten Akt des „Lohengrin“. Beide Szenen mit ihrer durch die Gefühlssituationen bedingten Verschiedenheit stehen bis jetzt als Bühnenstücke einzig da, sowohl was die Darstellung der Liebe und ihrer reinsten Begeisterung betrifft, als auch hinsichtlich der formellen Gestaltung der Phrasen, die wie auf weit ausgebreitetem Zaubermantel uns Sphäre um Sphäre in ferne Räume tragen, und in deren feierlichen Rhythmen die feinste geläuterte Essenz der Leidenschaft tropfenweis dem Herzen zu entrinnen scheint.

Nur die Rollen sind in beiden Szenen getauscht. Hier wird die vom Manne begangene Sünde des Stolzes durch das erlösende Opfer des Weibes gesühnt. Sie vollbringt dieses Opfer ohne fremde Einmischung aus eigener Kraft, aus eigenem energischen Willen. Dort zerstört die Schwachheit des Weibes allen Zauber männlicher Tugend. Hier wie dort liegt das Geschick des Mannes in Frauenhand.

Digitized by Google

Von ihr hängt er ab, bei ihr steht es, ihn für immer zu beglücken oder mit ewiger Trauer zu erfüllen.

Je mehr man in die Fiktionen Wagners eindringt, um so mehr ist man versucht, sie einen dramatisierten Kultus jenes „Ewig-Weiblichen“ in allen seinen Formen zu nennen, mit welchem Goethe wie mit einem Schlußsteine den gigantischen Bau seines „Faust“ vollendet hat. Bei dem einen wie bei dem anderen, bei Wagner wie bei Goethe, ist es das Weib, von der Natur als herrlichste Blüte des Gefühls geschaffen, das den Mann, in welchem die Tat als Frucht des Gedankens reift, reinigt und heiligt. Das Weib wird so das dritte, das ausgleichende Glied in der Natur des Mannes, das lösende Agens seiner vollkommenen Harmonie, die unentbehrliche Mittlerin seines Sieges, seiner Befreiung. Ihr Verlangen nach Hingabe, nur stillbar durch das Verlangen des Mannes nach Besitz, ihre sühnungsmächtige Gabe zu lieben ergänzen und füllen die Lücken in der Liebesfähigkeit des Mannes aus. Das aus höchster Liebe entspringende Opfer des weiblichen Herzens löst alle Dissonanzen im Dasein des Mannes; es übermittelt ihm das versöhnende Element und macht ihn durch das zarte, geheime Band, mit welchem das Gefühl den Gedanken und die Tat verknüpft, teilhaftig am inneren Glück. Weigert sie aber das Opfer der Selbstentsagung, unter welcher Form dieses ihr auch immer erscheinen möge, so versagt sie dem Manne den volltönenden Akkord, in dessen Klange allein er seines ganzen Wesens genießend sich bewußt wird; überläßt sie ihn den Konflikten, welche dem nie endenden Begehren seines Geistes und seinem Tatverlangen entspringen, ohne die Möglichkeit, diese durch die Erfüllung des tiefen Bedürfnisses seines Herzens je zur Ruhe zu bringen, so überläßt sie ihn dem Unglück, der Unseligkeit.

Welcher Poet könnte dieses hohe Mysterium mit tieferem Instinkt erfassen, als Wagner es getan? Er verpflanzte die Entfaltung der Liebe in die duftigsten Regionen und dehnte ihre Perspektive aus von der Zeit in die Unendlichkeit. Wer hat beredter als er das Entzücken, das Jubilieren, die frohlockende Seligkeit zweier vereinter Herzen — wer mächtiger als er den tiefen, unheilbaren Schmerz der Liebe zum Ausdruck gebracht? Wer hat das

Digitized by Google

weibliche Element edler verherrlicht? wer zwingender unser Haupt vor kaum erblühten, mit Waffen der Aufopferung und des Heldenmutes gerüsteten Jungfrauen gebeugt? Wer sang voller als er die Leidenschaft, deren Taumel er veredelnd verschönt, deren Ekstase er zu den Vorhallen des Himmels hebt? Und wenn er das Weib als den unentbehrlichen Weg des Mannes zu seinem Heil verherrlicht, so läßt er diesen selbst darum nicht in träger Untätigkeit verharren, da das Heil ja nur durch Liebe um Liebe zu erringen ist.

Wir bedauern, daß der zweite Akt des Dramas nicht mit der Liebesszene schließt. Der Vorhang sollte mit den letzten Tönen des Duetts fallen. Das Gefühl des Hörers ist während desselben zu lange in seltene und erhabene Gefühlstonalitäten gebannt, als daß ihn nicht mit dem Eintritt Dalands, Marys und der Freundinnen Sentas ein gewisses banales C-dur-Gefühl unangenehm beschleichen sollte. Daß Senta offen vor allen ihre Hand in die des Holländers legt, kann dem Ganzen nach dem Vorhergegangenen keine Steigerung mehr bringen. Wenn auch nur vorübergehend, hinterläßt dieser Abschluß dennoch einen störenden Eindruck.

V.

Die Orchestereinleitung des dritten Aktes beginnt mit dem Schlußsatz des Liebesduetts:

Nr. 23.

Fl., Kl., Viol., Cello.

Hörner, Tromp., Fag.

Baß.

Pauken.

Digitized by Google

Dem Ausruf Sentas, welcher ihrem Gebet um die Hilfe des Höchsten vorangegangen war:

„Was ist's, das mächtig in mir lebet?" —,

und der Parallele des Holländers:

„Du Stern des Unheils sollst erblassen . . ."

Nr. 24.

Fl., Kl., Viol., Cello.

Hörner, Tromp., Fag.,

Baß.

Pauken.

Bässe.

folgt die seit der Ouvertüre oft wiederholte Stelle der Ballade:

„Ach! könntest du, bleicher Seemann, sie finden!"

(Notenbeispiel Nr. 9.) Ein sinnreicher Übergang führt zu dem Motiv des bei der Abfahrt des Kauffahrers im ersten Akt gesungenen Matrosenliedes. Wie eine schon in der Vorstellung sich nahende Freude verkündeten seine heiter-kräftigen Rhythmen die Lustbarkeiten, die nun bei dem dritten Aufzug des Vorhanges sich verwirklichen sollen.

Digitized by Google

Die Szene zeigt den Hafen. Neben Dalands Schiff liegt das des Holländers geankert. Das erstere ist festlich geschmückt, mit Wimpeln behangen. Girlanden leuchtender Blumen gleich schimmert die Menge der bunten, zwischen Masten und Raenstangen aufgehangenen Lampen, welche in zierlichen Gewinden das Takelwerk zu durchflechten scheinen. Die Mannschaft zecht und tanzt am Lande und tut sich gütlich nach Brauch des Seemanns, wenn er, müde der Entbehrungen einer langen Fahrt, sich unbekümmert um das Morgen der vollen Lust des Heute hingibt. Brachte er doch dieses Mal reichen Gewinn aus der Ferne heim, ist doch sein Weib, seine Braut schöner und heiterer als je! Da herrscht nur Lachen und übermütige Lust, alles Gaudium, alle lärmende Fröhlichkeit, alles bunte Durcheinander eines Volksfestes! Das von ihnen angestimmte Lied ist aus der Ouvertüre bekannt (Notenbeispiel Nr. 8), wo es den Kontrast zu der schaurigen Stille des Geisterschiffes bildet.

Dieses letztere bleibt auch jetzt dunkel und schweigend, wie umhüllt von unsichtbaren Schleiern. Sein schwarzes Takelwerk, seine roten Segel, düster auf dem Hintergrunde dunkler Wolken hervortretend, die sich über ihm am Himmel aufgetürmt haben, stechen eigentümlich gegen das geputzte und kokette Aussehen des nachbarlichen Norwegers ab. Sein Anblick verbreitet Schrecken, wie Orte, wo Geister hausen. Aber die lustigen Matrosen kümmern sich wenig um dasselbe. Ihr Fest nimmt glücklich seinen Fortgang, und immer fröhlichere Stimmung steigt aus den gefüllten Bechern empor. Die Frauen kommen mit Körben bepackt, deren Inhalt jedem Hunger, jedem Durst Erquickung und Labung verheißt. Die Matrosen wollen sich derselben mit allen möglichen herkömmlichen Neckereien, galanten Redensarten und verliebten Anspielungen, die aus dem Jubel wie Schaum aufsprudeln, bemächtigen.

Die Mädchen aber sind bereits von Sentas Verlobung unterrichtet, und im stillen der Gefährten des reichen Bräutigams gedenkend, halten sie hartnäckig mit Speise und Trank zurück. Da sie unter den norwegischen Matrosen keinen der Fremdlinge finden, steigen sie zur Brustwehr des Quais hinauf und rufen ihnen zu —

Digitized by Google

allein das Deck ist leer, keine lebende Seele auf dem Schiff: wie verlassen, ausgestorben liegt es da. Dalands Matrosen spötteln darüber, daß sie die vortrefflichen Erzeugnisse ihrer Kochkunst an so mürrische Kameraden, die sicherlich den Schlaf ihrer Gabe und Gesellschaft vorzögen, verschwenden wollen.

Die Mädchen rufen nochmals. Man lauscht. Todesstille nach wie vor. Diese ist durch einen von drei tiefen Hörnern pianissimo gehauchten Moll-Akkord einer durchaus entfernten Tonart (die vorausgegangene war C-dur) sehr charakteristisch bezeichnet:

Nr. 25. *ppp* Hörner.

Man ist erstaunt — bestürzt. Das soeben noch so jauchzend lärmende Volk ist verstimmt, doch ohne es sich eingestehen zu wollen, und verdoppelt seine Scherze.

„Wie, Seeleute? Liegt ihr so faul schon im Nest?
Ist heute für euch denn nicht auch ein Fest?" —,

rufen die Mädchen den schweigenden Gesellen zu. Doch ihr Lachen ist ein erzwungenes, wie es der Furcht vorausgeht und sie begleitet. Die Frauen fassen wieder Mut, und aufs neue, aber mit ironischem Tone, welcher die Schläfer aus ihrer Apathie aufstacheln soll, beginnen sie ihren Zuruf. Die Männer gesellen sich zu ihnen mit spöttischen Reden und Glossen. Seit dem unheimlichen Moll-Akkord ist jedoch der Rhythmus der Lustigkeit wie durch ein leises inneres Beben gehemmt. Aus den Intonationen klingt eine innerliche Erregung. Müde des Rufens halten Männer und Frauen abermals inne, um wieder zu lauschen. Nach gänzlichem Schweigen ertönt abermals ein dem ersten analog lang gehaltener Moll-Akkord:

Digitized by Google

Fag. u. Hörner.

Nr. 26.

Ihm war der verminderte Septimenakkord von F-moll vorausgegangen. Aufgeregt von heftiger Neugier, welche von der Furcht halb gereizt, halb im Zaume gehalten wird, rufen Matrosen und Mädchen das stumme Schiff nochmals an. Sie machen eine dritte Pause, und es folgt ein dritter ähnlicher Akkord, der in geheimnisvollem Pianissimo gehalten eine noch erhöhtere Wirkung ausübt:

Nr. 27.

Fag. u. Hörner.

ppp

Vorher erklang der verminderte Septimenakkord von C-moll.

Entmutigt verlassen nun alle eilig den Quai, sich von dem gespenstischen Schiffe mit einer fluchtähnlichen Schnelligkeit entfernend. An den Trinktischen aber finden sie ihre ganze Harmlosigkeit, Lebensfreude und ihren Mut wieder. Alle Körbe werden geleert und selbst die Portionen vertilgt, welche der faulen nachbarlichen Mannschaft zugedacht waren. Man gibt sich nun um so eifriger der Lust des Mahles, des Tanzens und Zechens hin.

Sobald das Bankett ausartet, entfernen sich die Frauen, die Männer aber stimmen wieder ihren ersten Gesang an. Das Orchester begleitet ihn jetzt in verschiedener Weise. Die Saiteninstrumente mischen in den tiefen Lagen perlende Triller hinein — ein Ohrensausen der Trunkenheit:

Digitized by Google

Nr. 28.

Fl., Ob., Kl., Fag.

Hörner. Viol.

In dem Augenblick, wo das bacchische Jauchzen des Refrains:

„Hussassahe! Johollohe! Hussassahe!"

mit einem chromatisch aufsteigenden Tremolo der Geigen den höchsten Grad erreicht hat, schwebt auf dem Vorderdeck des Holländers bald da, bald dorthin eine trübe, schwarzblaue Flamme, als wäre aufqualmende Höllenglut durch eine Spalte entwischt. Der chromatische Lauf des Orchesters stürzt sich plötzlich auf den Zweiklang des Verdammungsmotivs, das hier in H-moll, wie ein dem Zackenzepter Plutos entströmender Schwefeldunst, alle Lebensfreuden zu ersticken droht. Die Mannschaft des Holländers taucht plötzlich aus der Dunkelheit empor, und um den Mast versammelt erfüllt sie die Luft mit einem wilden, in schrillen Tönen gehaltenen Gesang:

„Johohe! Johohe! Hoe! Hoe! Hoe!
Huih—ssa
Nach dem Land treibt der Sturm —
Huih—ssa!
Segel ein! Anker los!
In die Bucht laufet ein!
Schwarzer Hauptmann, geh' ans Land.
Sieben Jahre sind vorbei!
Frei' um blonden Mädchens Hand!
Blondes Mädchen sei ihm treu!
Lustig heut'!
Bräutigam!
Sturmwind heult Brautmusik — Ozean
tanzt dazu!

Digitized by Google

Hui — horch, er pfeift! —
— Kapitän, bist wieder da?
Hui! — Segel auf! —
Deine Braut, sag', wo sie blieb?
— Hui! — Auf in See! —
Kapitän! Kapitän! Hast kein Glück in der Lieb'!
Hahaha!
Sause, Sturmwind, heule zu!
Unsern Segeln läßt du Ruh'!
Satan hat sie uns gefeit,
reißen nicht in Ewigkeit."

Ein grauenhaft dämonisches Bacchanal ertönt aus diesem Chor! Wie vom Gipfel zum Abgrund, von Woge zu Woge, von klippenreichem Golfe zur reißenden Charybdis wälzt sich mit heiserem Schreien, gellendem Lachen, wildem Fluchen, satanischer Lust und höhnischem Pfeifen dieser Hexensabbat durch die tollsten Modulationen, hierbei begleitet von sechs Pikkolos, deren schneidende Töne in den höchsten Lagen das Ohr wie ein Pfeilschauer treffen, entsendet von Gnomenhänden, während die das Rasen des Sturmes nachahmende Windschleuder dazwischen durch Tamtamschläge verstärkt ist, als hätte sich eine Claqueur-Bande von Ungeheuern eingefunden, die voll Lust an so grauenhaftem Spektakel jauchzend in erzene Hände schlügen.

Dalands Mannschaft ist anfangs zu sehr von ihrem eigenen Gesange betäubt, um das Getöse zu vernehmen, welches nun in ihrer Nähe sich erhebt. Doch bald gewahren sie die ihren lustigen Refrain verhöhnende Erwiderung, die entsetzliche Antistrophe zu ihren harmlosen Liedern. Und bestürzt fragen sie sich, ob das eine Täuschung berauschter Sinne oder Hexerei, eine Verschwörung böser Geister sei? Durch Vergessen des schaurig-schrillen Echos suchen sie sich von ihrer Beklommenheit zu befreien und wenden sich aufs neue zum Sorgenbrecher und Gesang, sich anstrengend, den Gesang jener zu übertönen. Sie steigern ihr Lied um einen Ton und nochmals um einen Ton höher; jedesmal jedoch werden sie durch das höllische:

„Huihssa; — Johohoe! Johohoe!"

des Holländers unterbrochen und überboten und zuletzt durch ein Crescendo und Fortissimo von diabolischer Gewalt gänzlich zum

Digitized by Google

Schweigen gebracht. Nach diesem seltsamen Wettstreite, bei welchem Trunkenheit und Lästerungen die Kräfte spornen, fährt der Geisterchor mit höhnendem Triumphe allein fort, bis der schwellende Strom seines wilden Gesanges in einer höllischen Auflache:

Nr. 29.

Ha ha ha ha ha ha!

Ha ha ha ha ha ha!

gipfelt und in dem Augenblick endet, als die verstummten Norweger sich bekreuzen und, ohne nach den Larven hinzublicken, den Ort des Schreckens fliehen.

Das Entsetzliche dieser rasenden Lache wird noch durch das unmittelbar ihr folgende starre Schweigen vermehrt. Alles ist still. Nicht ein Hauch bewegt die Luft. Die schwarzen Gespenster sind verschwunden. Düster, lautlos ist alles, wie Kirchhofsstille zu nächtiger Stunde.

Gleich einer Paraphe zu dieser fluchberauschten Dithyrambe erklingt zum Baß der Pauken das von Hörnern ausgeführte Verdammungsmotiv. Nachdem diese und die Fagotte an Sentas Worte:

„Ach! wann wirst du, bleicher Seemann, sie finden?“ —,

erinnerten, scheint es, als wolle das Stück im Unisono schließen. Der unheimliche Moll-Akkord aber, der in der vorigen Szene dreimal zum Schrecken aller erklungen war, kehrt hier nochmals wieder und hält während des nun folgenden Schweigens den Geist in Spannung:

Digitized by Google

Nr. 30.

Hörner, Fag.

pp

Pauken.

Tamtam.

Unter den musikalischen Meisterwerken werden sich wenige Stücke finden lassen, welche diesem Bilde an Kühnheit der Erfindung, an Kraft des Kolorits und Gewalt der Kombination zu vergleichen wären. Die Trinkszene ist eine echte Kirmes, nicht nach Teniers mit einem durch kleineren Maßstab gemilderten Realismus, aber eine nach Jordaens' Manier, in natürlicher Größe, reich koloriert, mit vorherrschend roter und geröteter Farbe, wo aus exuberanten Linien, aus fettem Fleische das Behagen an der Materie gleißt und funkelt und die Freude an guter Mahlzeit, die plumpe Lustigkeit bei Bier und Branntwein spricht. Wagner hat ein gelungenes Bild eines Volksfestes mit charakteristischen Gruppen, sprechend-ähnlichen und von Lust erheiterten Gesichtern gezeichnet. Die Rhythmen sind hierbei auffallend hervortretend. Der Gesang vom Geisterschiff dürfte sich nur mit einem dunkeln Sturm vergleichen lassen, wie ihn Rembrandt skizziert und mit seinem eigentümlichen mysteriösen Halbdunkel beleuchtet haben würde, wenn er Seemaler gewesen wäre — oder mit einem jener sogenannten Höllen-Breughel, wären sie al fresco gemalt. Der Musiker, der jeder Linie, jeder Färbung dieser so künstlich gewundenen Formen zu folgen befähigt ist, fühlt sein Haar emporsträuben, wenn er in diesen Höllenschlund hinabsteigt und die mannigfachen Figurationen des Orchesters anstaunt.

Die Ausführung dieses Doppelchores verlangt mehr als irgend ein anderes Stück eine große Anzahl voller, sonorer Stimmen, die mit Leichtigkeit die brüsk abgebrochenen Intonationen anzugreifen und mit dem phantastischen Ausdrucke wiederzugeben verstehen, der sich ebenso schwer bezeichnen wie vorschreiben läßt,

Digitized by Google

und den nur die intelligente Auffassung des Sängers zu finden und hervorzubringen weiß. Sollte dieses Musikstück jemals von einem jener immensen Chöre, wie sie sich ausnahmsweise zusammenfinden, ausgeführt werden und dieser Chor eine feste, wohl organisierte und disziplinierte Masse bilden, die nach gewissenhaftem Studium und von dem charakteristischen Geiste des Stückes durchdrungen ihrer Aufgabe sicher wäre, so würde es in einem gut resonierenden Lokale zweifellos eine ganz außerordentliche, noch nie erzielte Wirkung erreichen.

In der Ouvertüre, in dem Monolog des Holländers, dem großen Duett und den eben beschriebenen Szenen erscheint Wagner in seiner höchsten Bedeutsamkeit. Sie tragen das Gepräge seines Genius, den Stempel des Meisters. Manche wegen ähnlicher Bilder berühmte Bühnenwerke erbleichen und werden dunkel neben ihnen.

Nun erscheint Senta. Sie ist bereits in das hübsche Kostüm gekleidet, wie die norwegischen Bräute es zu tragen pflegen. Sie flieht vor dem lästigen Erik, der sich die günstige Gelegenheit nicht entschlüpfen läßt, sie mit den zartesten Vorwürfen zu überschütten.

Der hinzukommende Kapitän steht betroffen über diese Unterhaltung still und lauscht. Vergebens, daß Senta sie zu beenden sucht und zu Erik sagt, ihn unmöglich länger anhören zu können: in einer anmutigen und melodisch eindringlichen Kavatine beschwört er alle Erinnerungen ihrer Liebe herauf, alle stummen, von ihm als versprechend gedeuteten Zeichen ihres Wohlwollens zählt er ihr vor, und indem er sie so zwingt, seine Leiden mit zu leiden, quält er sie durch seine Qual, übt er das letzte Recht einer schwindenden Liebe. Der lauschende Holländer erfährt, daß Senta schon geliebt habe. Der Gedanke, daß sie dereinst vielleicht den Verlust dieser sanften, friedlichen Liebe beweinen, ihre schnelle Hingebung bereuen und endlich — wehe! die geschworene Treue vergessen, ihren Schwur brechen und so ewiger Verdammnis anheimfallen könne, ergreift ihn auf das heftigste. Die Liebe zu diesem edlen Weibe bereits zu tief im Herzen tragend kann er sie nicht dieser höchsten Gefahr aussetzen. Mit dem raschen Entschlusse eines starken Gemütes eilt er darum zu ihr hin, nimmt Abschied und stürzt nach seinem Schiffe, seinen Matrosen entgegenrufend:

Digitized by Google

„In See! In See! Für ewige Zeiten!
Um deine Treue ist's getan! —
Um deine Treue, um mein Heil! —
Leb' wohl, ich will dich nicht verderben!"

Die Matrosen erscheinen auf dem Verdecke und wiederholen:

„In See! In See!" —,

welchem Ausruf der Kapitän hinzufügt:

„Sagt Lebewohl für Ewigkeit dem Land!"

Senta aber eilt ihm nach, umklammert seinen Arm und hält ihn mit dem Vorwurf zurück, daß er an ihrer Treue zweifle. Er aber antwortet, wie vernichtet:

„Ich zweifl' an dir! Ich zweifl' an Gott!
In See! In See! Dahin ist alle Treue!"

Erik, der seine kalte Verlobte zur leidenschaftlichen, unerschrockenen Liebenden geworden sieht, verliert alle Besinnung. Er vermag für diesen ungeahnten Widerspruch keine Erklärung zu finden und kann nur an ein Eingreifen höllischer Mächte glauben. Er stürzt fort, um Beistand zu holen, Senta mit Gewalt von Zauber und bösem Höllentrug zu befreien.

In diesem entscheidenden Momente, wo der Holländer Senta der höchsten Gefahr preisgegeben sieht und sein eigenes Heil durch ein anderes Weib zu erlangen unmöglich mehr hoffen oder wünschen kann und es für alle Ewigkeiten verloren glaubt, kann er nicht stillschweigend über sich das geliebte Weib verlassen. Sie soll nicht zwischen den Zeilen seines Herzens lesen; er verschmäht die Alternative eines Verdachts des Betrugs oder eines Bedauerns ihrerseits und ruft mit einem Tone, dessen deklamatorische Gewalt eines außergewöhnlichen Organes bedarf, um vollständig erfaßt und wiedergegeben werden zu können:

„Erfahre das Geschick, vor dem ich dich bewahre!
Verdammt bin ich zum gräßlichsten der Lose:
Zehnfacher Tod wär' mir erwünschte Lust!
Vom Fluch allein ein Weib kann mich erlösen,
ein Weib, das Treu' bis in den Tod mir weiht . . .
Wohl hast du Treue mir gelobt, doch vor
dem Ewigen noch nicht: — dies rettet dich.

Digitized by Google

> Denn wiss', Unsel'ge, welches das Geschick,
> das jene trifft, die mir die Treue brachen:
> Ew'ge Verdammnis ist ihr Los! —
> Zahllose Opfer fielen diesem Spruch
> durch mich: — du aber sollst gerettet sein.
> Leb' wohl! — Fahr' hin, mein Heil, in Ewigkeit!"

Voll Verzweiflung ringt Senta die Hände und ruft ihm zu: sie kenne ihn, sie kenne die Pflicht, die zu erfüllen sie gelobt, sie wolle ihn retten.

Mit Daland, Mary und der ganzen entsetzten Menge eilt jetzt Erik herbei. „Nein!" ruft der Holländer, von diesem Kampfe zwischen Liebe und Heil, zwischen Liebe und Entsagen zu wilder Raserei getrieben:

> „Du kennst mich nicht, du ahnst nicht, wer ich bin!
> Befrag' die Meere aller Zonen, frag'
> den Seemann, der den Ozean durchstrich: —
> er kennt das Schiff, das Schrecken aller Frommen:
> den Fliegenden Holländer nennt man mich!"

Die musikalische Deklamation dieser letzten Worte nähert sich dem Verdammungsmotiv, ohne es jedoch ganz zu erfassen:

Nr. 31.

den Flie - gen - den Hol - län - der

Viol.

nennt man mich!

Digitized by Google

Seine Mannschaft aber nimmt dasselbe unmittelbar wieder auf und singt mit dumpfem Tone:

„Johohoe! Johohoe!"

Jetzt gelingt es dem Holländer, sich von Senta loszureißen. Heftig legt er sie in die Arme ihres Vaters, springt an Bord und läßt das Schiff mit unglaublicher Schnelligkeit abstoßen. Senta ringt einen Augenblick mit den sie zurückhaltenden Händen, befreit sich, und einen Felsenvorsprung erreichend ruft sie dem Geliebten zu:

„Preis' deinen Engel und sein Gebot!
Hier sieh mich, treu dir bis zum Tod!"

und stürzt sich hinab in die Fluten.

In diesem Augenblick versinkt das schon fern segelnde Geisterschiff in den Wellen. Bald darauf sehen wir den offenen Himmel in wunderbarer Helle. Wir erblicken Senta und den Erlösten von Wolken getragen, mit Glorie umgeben, den Mittelpunkt eines Nordlichtes bildend. Währenddessen nimmt das Orchester das Balladenmotiv in D-dur wieder auf, welches jetzt in versöhntem, überwundenem Schmerz sich zu einem hymnenartigen Rhythmus verdichtet, gleich der Peroration zur Ouvertüre:

Nr. 32.

Viol.
Bläser.
Celli.
Pauke.

Digitized by Google

Trotz der großen Einfachheit des diesem Gedichte zugrunde liegenden Planes erkennt man leicht, daß dessen Ausführung eine das Interesse von Szene zu Szene steigernde ist, eine Ausführung, welche in stufenweisem Crescendo die Entwickelung der Gefühle bis zu dem hochtragischen Schlusse hinauf führt. In Wirklichkeit besteht dieses Drama aus nur zwei Personen, und von diesen zwei Personen beansprucht nur die eine, und zwar insofern, als ihr Dazwischentreten einen beseligenden oder unheilvollen Einfluß auf die andere ausübt, unsere gespannte Aufmerksamkeit.

In der Tat ist die Wirkung des ganzen Bildes auf die hohe, bleiche Gestalt des Mannes konzentriert, der unter allen Menschen vom Schicksale mit einem unauslöschlichen Male gezeichnet ist. An der Größe der Strafe zeigt sich die Größe der Schuld, an der Gnade der Hoffnung die Barmherzigkeit des Strafenden, an der Bedingung des Heils die Seelenhoheit des Opfers. Abyssus abyssum clamavit. Die Tiefen unendlicher Schmerzen lassen sich nur durch Schätze unendlicher Liebe füllen, und die undurchdringliche Finsternis des Abgrundes kann nur der strahlende Glanz der Liebe erhellen, die der Irrende seit dem Werden aller Zeiten um Rettung anruft.

Zu vier wiederholten Malen tritt der holländische Kapitän auf, und jedesmal weckt er in tieferem Grade unsere Sympathie, jedesmal ist seine Erscheinung von größerer Wirkung. Das erste Mal tritt gleichsam nur seine Silhouette, dann sein dunkel gefärbtes Bild vor uns hin; beim dritten Male hören wir ihn sprechen, und am Ende sehen wir ihn handeln. Es dürfte selten die Möglichkeit gegeben sein, einem Hauptcharakter eine solche szenische Entfaltung zu geben wie hier — um so glücklicher der Dichter, dem es vergönnt war!

In der Ouvertüre gewahren wir ihn von ferne, ein Spielzeug der Stürme, die er verachtet wie ein Spiel. Bei seinem ersten wirklichen Auftreten erkennen wir die stolze, hohe Seele, die so groß die Strafe des Hochmuts erträgt, die Trauer ewiger Einsamkeit erduldet. Im zweiten Akte aber bewundern wir an ihm, daß sein hartes Los nicht die Macht besaß, ihm die Kraft des Gefühls, die ihn vor seinen Begleitern als eine edlere Natur kennzeichnet, zu

Digitized by Google

rauben, — daß er, der nur die bitteren Täuschungen der Liebe erfahren, die Zartheit des Herzens nicht einbüßte, — daß er, dem das Mitleid versagt blieb, des Mitleids nicht vergaß, die Hingebung nicht verlernte, — daß das Begehren nach Erlösung nicht in ihm erlosch, obwohl niemand ihn zu erlösen kam, — daß er, leidend wie kein anderer, aus Liebe der Hoffnung auf Erlösung, der Annahme des Opfers entsagte und das Tragen seiner Leiden um der Liebe willen für alle Ewigkeit vorzog. Im letzten Augenblick, da kein Tropfen im Becher der Bitternisse für ihn übrig scheint, geht er einem Schmerz entgegen, wilder, als er ihn je getragen. Ein Weib soll ihm Erlösung bringen — so hieß die Verheißung. Und nun steht dieses Weib vor ihm, opferbereit, aber dieses Weib liebt er. Sie kann er der Gefahr ewigen Duldens nicht aussetzen — so entsagt er dem Glück ihres Besitzes, entsagt er aller Hoffnung auf Erlösung, eine trostlose Ewigkeit als Ersatz für sie hinnehmend. — Der Wettstreit edelster Aufopferung zweier Liebender gehört zu jenen Schauspielen, die auf edle Herzen so tief wirken, daß sie Werke, welche diese Schönheit enthalten, anderen vorziehen, welche oft reicher an augenfälligen Vorzügen sind und von der Kritik höher gehalten werden als jene.

Schon die ganze Anlage des Textbuches verrät einen echten Dichter, einen Poeten von Gottes Gnaden, eine Hand, von der jede Zeile, jeder Federstrich weit über die bis jetzt gekannten Operntexte sich erhebt. Der erste Teil des dritten Aktes, wenn die norwegischen Frauen und Matrosen, allmählich mehr und mehr von Furcht ergriffen, das Geisterschiff anrufen, bringt durch seine für den Gedanken kolorierte und für das Ohr rhythmisierte Versifikation ohngefähr einen Eindruck wie die Balladen Bürgers hervor, die das Herz mit einem geheimen Beben erfüllen. Der Dialog bewegt sich in Distichen; jedes derselben fügt der von Furcht bevölkerten Finsternis einen Schatten mehr hinzu. Die kurzen Gesänge und Balladen reihen sich dem Besten an, was in dieser Gattung je geschaffen wurde.

Während seines ersten Aufenthaltes in Paris hatte Wagner der Großen Oper das Anerbieten gemacht, diesen Text zum Zwecke einer Aufführung komponieren zu wollen. Sein Name hatte aber

Digitized by Google

noch zu wenig Klang, als daß es Berücksichtigung gefunden hätte. Trotzdem fand man das Libretto anziehend genug, um es gegen fünfhundert Franken von ihm zu erstehen. Die musikalische Komposition desselben vertraute man aber nicht den Händen seines Autors an, sondern dem Chordirektor der Académie royale, Herrn Dietsch. Dergestalt erlebte das »Vaisseau fantôme« mehrere Aufführungen auf dieser Bühne, doch ohne daß Wagners Name dabei genannt worden wäre.

Wenn aber die Oper „Der Fliegende Holländer" — Text und Musik von Wagner — die ganze Wirkung, welche durch ihren großartigen Aufbau, durch ihren poetischen Gefühlsgehalt möglich ist, erreichen soll, so müßte ein günstiges Geschick es fügen, daß zwei außerordentlich begabte Künstlernaturen, wie sie kaum einzeln zu finden sind, zur Besetzung der beiden Hauptrollen sich zusammenfänden. Es gibt wohl Werke, bei denen selbst die größten Vorzüge auch eine nur mittelmäßige Wiedergabe zur Anschauung bringen kann, ähnlich wie sich Gemälde, deren Wert wesentlich in der Komposition liegt, auch nach Kupferstichen beurteilen lassen, so weit auch der Genuß, den letztere gewähren, hinter dem zurücksteht, den uns die Betrachtung des Meisterwerkes selbst gibt — von anderen aber sollte man gar nicht reden, wenn man nicht die magische Wirkung des Kolorits, das Sprechende des Pinsels gegenüber dem Originale vordem empfunden hat.

Wem zum Beispiel wäre es wohl möglich, die „Joconde" eines Leonardo da Vinci, die „Madonna d'Alba" eines Raffael oder den „Diogenes" Ribeiras, die bei der vollkommensten Einfachheit der Konzeption in der idealen Welt des Geistes erhabene Schöpfungen und ideale Verklärungen der Materie durch die Kunst sind, zu verstehen, ohne vordem das ganze Ausströmen der unmittelbaren Gegenwart des Originals eingeatmet zu haben? Was kann für den Kupferstich da bleiben, wo die Linien gewissermaßen in der Farbe aufgehen und sich verlieren, wo der Kontur nur eine Offenbarung der Seele ist? Läßt sich überhaupt eine Kenntnis dieser Werke des Genius annehmen, solange nicht der eigene Blick die Sonde in die Tiefe des Gedankens, in die Glut der Empfindung gesenkt hat, welche in diesen undefinierbaren Farbenmodulationen,

Digitized by Google

in diesen feinsten Rhythmen der Proportion, der Form und Gestaltung lebt? Wer nur den Teil des Werkes geschaut hat, der eine Art Bodensatzes desselben bildet, und den die Analyse zersetzen, Kenntnis und technisches Geschick nachahmen kann — wer nicht sozusagen dem Geiste dieser Werke Aug' in Aug' geschaut, wer nicht ihr Wesen erfaßt hat, das wahrhaftig vor unseren Blicken lebt, indem diese Schöpfungen ein Fluidum ausströmen, das uns wonnig durchdringt, der kann sich keine Meinung über sie bilden, kein Urteil gewinnen; höchstens kann er durch das, was andere gesagt haben, durch eine flüchtige Beschreibung ihrer linearen Umrisse sich zu denselben hingezogen fühlen. Wie diese Gemälde, so können auch gewisse musikalische Werke nur dann ihren inneren Sinn enthüllen, im vollen Strahl ihrer Pracht glänzen und die ganze Majestät ihres Ausdruckes offenbaren, wenn die zu ihrer vollkommenen Wiedergabe erforderlichen Bedingungen vorhanden sind und vereint zusammentreten, so daß sie das Ganze, das dem Autor im Schaffen vorschwebte, vollständig darzustellen vermögen. Was in der Malerei der Anblick eines Originals, das gewährt in der Musik die vollkommene Aufführung eines Meisterwerkes.

Schlagende Beispiele gibt uns für das Gesagte das Schicksal ganzer Schulen, die, sobald unter den Ausführenden ihre Tradition verloren gegangen ist, ebenfalls verschwinden. Um nur der großen kirchlichen Werke zu gedenken: werden nicht die Kompositionen eines Palestrina, eines Lassus und anderer ein Gegenstand der Wissenschaft, der Archäologie, der überlegten und retrospektiven Bewunderung? haben sie nicht aufgehört, auf dem lebendigen Gebiete der Kunst tätig zu sein, und werden sie nicht darum den Massen unverständlich, weil den Ausführenden das Geheimnis ihrer Interpretation abhanden gekommen ist, so daß diese Werke nicht mehr in ihrer Integrität erscheinen und wir zurzeit kaum verstehen, was auszusprechen sie einst bestimmt waren? In modernen Reproduktionen erscheinen sie oft so unkenntlich, wie gewisse Bilder großer Maler, die mit einem dichten Überzuge von Retouchen, von schwerem Firnis oder durchräuchertem Fett bedeckt sind. Das Skelett einer Partitur läßt sich wohl wiederherstellen, aber es fehlt die Seele, das pulsierende Leben, das Verständnis der Bewegung. Gedenkt

Digitized by Google

man der beträchtlichen Anzahl von Werken — selbst solcher, die dem modernen Stil der Gegenwart angehören —, deren volles Verständnis, deren poetischer Inhalt sich nur durch eine Aufführung erreichen und wiedergeben läßt, welche auch die ungreifbaren, wir möchten sagen ihre schwebenden Elemente zur Geltung bringt, so kann man die der Virtuosität beigelegte Wichtigkeit unmöglich als so usurpiert bezeichnen, wie man manchmal es zu tun beliebt, nachdem man erfahren, daß, um auf diesem Pfad den Gipfel der Kunst zu erreichen, eine von der Ausbildung des Mechanismus unabhängige bedeutende geistige Bildung nicht weniger notwendig ist, als der Mechanismus als solcher.

Von allen Werken Wagners dürfte wohl „Der Fliegende Holländer", wenn er verstanden werden und seine Wirkung keine verfehlte sein soll, die dringendste Forderung an geistig begabte und hervorragende Sänger, an vollendete Ausführung erheben. Wie in Beethovens „Fidelio", wie in der letzten Szene in Glucks „Orpheus" kann auch hier nur dann der entsprechende überwältigende Eindruck erreicht, die — sozusagen — ganze seelenergreifende Elektrizität des Werkes zum Ausströmen gebracht werden, wenn Sänger von seltenem Talente sich vollständig ihren Rollen hingeben. Diese müssen durch das Spiel auf der Bühne zum Leben erweckt werden, ja es ist die Aufgabe der Darsteller, den Charakteren auf die kurze Dauer eingebildeter Wirklichkeit die ganze Lebensfülle einzuhauchen, mit welcher der Autor sie zu unvergänglichen Typen gestaltet hat.

Wagner hat mehrmals ausgesprochen, „daß der Sänger seines Lohengrin erst noch geboren werden müsse". Dieser Ausspruch mag anfangs eitel klingen, ist es jedoch keineswegs. Wagner fühlt — und mit Recht —, daß er in der dramatischen Musik an dem Entwickelungsmomente angelangt ist, den Gluck und Weber vorbereitet haben. Gleich dem ersteren im Besitze unendlich mannigfaltiger Mittel, dabei als denkender und kombinatorischer Kopf bedeutender als der letztere, Poet und Musiker zugleich, verfügt er noch über die ganze Masse von Hilfsquellen, durch welche der große deklamatorische Stil sich in seiner höchsten Vollendung offenbaren kann. Dieser Stil muß aber mehr wie jeder andere

Digitized by Google

durchdrungen, vollgesogen sein von Poesie; keiner steht dem Genius der Dichtung so nahe wie er, keiner ist so von ihren Einflüssen beherrscht, erfordert so ihre Kenntnisse und Vorteile wie er.

Der Dichter und Komponist Wagner ist der Sproß einer neuen Verbindung der antiken Gäa mit dem alten Neptun. Er hat ihr Doppelreich geerbt, herrscht auf dem Festlande und auf den Fluten und dehnt souverän den einen Arm über den Kontinent und den anderen über das weite Wogenreich aus. Aus der Machtvollkommenheit seines Genius steckt er dem festen Erdkörper der Poesie seine Grenzen, und dem Überfluten der stürmisch herandringenden Tonwellen ruft er das Wort zu: „Bis hierher!" Mit souveräner Hand schreibt er die Ordnung seines Reiches vor, despotisch zieht sein schöpferisches Wollen den beherrschten Mächten ihre Marken. Er wehrt ihrem chaotischen Ineinanderströmen, er gibt den aufbrausenden Schwankungen der Tonfluten den wundervollen Basalt der Poesie zum Becken, damit ihr netzender Tau fruchtbringend denselben durchdringe. So verbindet er Musik und Poesie, läßt sie Eins werden und verbannt die Leere aus der von ihm geordneten Welt, dem Drama. Er entfernt alle schwachen Teile, alle Lücken, alles, was den Zusammenhang aufhebt und stört, alles, was bis jetzt als unentbehrliche Übergänge in einer Oper betrachtet worden ist. Er gestattet nie, daß aus Rücksicht auf musikalische Gewohnheiten Handlung und Bewegung in Stocken geraten. Reicher an Detail und umfassender im Bau, als irgend eines der in demselben Stile geschriebenen und den seinen vorangegangenen Werke, erscheinen seine Schöpfungen gerade in einer Zeitepoche, in welcher alles zusammentrifft, um dem ausdrucksvollen, deklamatorischen Stil auf der Bühne entschieden das Übergewicht zu geben.

Die ersten Meister dieser Schule sind im Laufe der Zeiten hinreichend ergründet, verstanden und gewürdigt worden. Unsere Generation enthusiasmiert sich nicht mehr für Kompositionen, in welchen andere Stile speziell und ausschließlich verherrlicht wurden. Durch eine versuchte und gelungene Mischung, Vereinigung und Ergänzung beider Prinzipien hat man instinktiv und unwillkürlich, getrieben vom Strom der Zeit, eine Art Übergangsepoche gebildet,

Digitized by Google

der Deklamation ein weiteres Feld eingeräumt und auf ihre Popularisierung hingearbeitet. Und so ist es möglich geworden, mit Hilfe der immensen, sinnreichen Hilfsmittel der großen Bühnen, des außerordentlichen Fortschritts in der Instrumentation, der Ausdehnung und Mannigfaltigkeit, welche Harmonie und Rhythmus erlangt haben, eine bedeutende Erhöhung und Vervielfältigung ihrer Wirkung durch eine Fülle der verschiedensten Kombinationen zu erreichen.

Die von Gluck geschaffene Schule, im Vertrauen auf diesen starken Rückhalt und gekräftigt durch die Erfahrungen von siebzig Jahren der Opposition, kann heute, trotzdem damals alle anderen Stile mehr Chancen des Gelingens, mehr Lebensfähigkeit zu besitzen schienen, ihren Rivalen, deren Reize zu sichtbar im Stadium des Welkens sind, getrost den Kampf bieten und mag in neuem Streite, in stetem, stufenweisem Erobern die Mittel finden, ihre gefährlichste Klippe, die Monotonie, zu vermeiden. In unseren Augen unterliegt ihr Sieg keinem Zweifel. Uns ist der Augenblick ihrer Anerkennung nur noch eine Zeitfrage. Es ist unmöglich, daß sie nicht den ersten Rang auf der Bühne einnehme, und die Stile, welche letztere bis jetzt beherrscht — die Stile der spezifisch- und abstrakt-melodischen Musik —, nicht andere Felder suchen, finden und urbar machen sollten, sei es in der Kirche, oder im Konzert, oder in der Tanz- und Militärmusik, oder in der Lyrik. Die Tatsache, daß moralisch wie physisch der tägliche Genuß reicher, feiner und gewürzter Speisen notwendig den Geschmack für weniger ausgewählt zubereitete unempfänglich machen muß, genügt, um ohne besondere Wahrsagekunst voraussehen zu können, daß zu einem gewissen Zeitpunkte, dessen Eintreffen aber sich nicht genau bestimmen läßt, weil Zufall und äußere Umstände eine so wichtige Rolle in derartigen Angelegenheiten spielen, unser Jahrhundert sich an diese Richtung des Schönen gewöhnen, sich mit den geheimen Gesetzen, der inneren Logik dieser Schule, die mehr als alle anderen das Mittelmäßige abzuwerfen strebt, vertraut machen und ihren vollen Wert erkennen wird.

Nun hat aber jede bedeutende Kompositionsperiode zu gleicher Zeit eine ihren Bedürfnissen und Forderungen entsprechende Gesang-

Digitized by Google

schule hervorgerufen. Ohne bis zu Tatsachen zurückgehen zu wollen, die sich in der Dämmerung ferner Zeiten verlieren, ist es hinreichend, auf die Veränderung hinzuweisen, welche die Methode des Gesangs im Laufe der letzten drei Jahrhunderte erfahren hat, um uns zu überzeugen, daß dieselbe immer durch die Komponisten und ihre verschiedenen Richtungen bestimmt wurde, je nachdem der Genius derselben verschiedene Modifikationen erlitt. Stradella verfuhr nach anderen Prinzipien als Carissimi, Farinelli hielt sich nicht mehr an die Regeln, welche Durante am berühmten Konservatorium zu Neapel gelehrt hatte, und die von Rossini gebildeten großen Sänger entfernen sich gänzlich von der im achtzehnten Jahrhundert bewunderten Art des Singens. Der entschiedenen Einführung des deklamatorischen Stils wird notwendig früher oder später die Entwickelung einer neuen Schule folgen, und da wir den Sieg jenes Stils in den Werken Wagners erblicken, so setzen wir voraus, daß auch die Änderungen, welche in der artistischen Bildung der Ausübenden notwendig folgen müssen, hauptsächlich von Deutschland ausgehen und sich hier vollziehen werden.

Bis jetzt hat sich der Genius germanischer Muse in allen Zweigen der Instrumentalmusik und der Benutzung der epischen und lyrischen Vokalmusik unter dem schöpferischen Hauche von Meistern titanischen Geschlechts mit einer solchen Gewalt des Strebens und der Begeisterung entwickelt, daß — dank dieser Entwickelung — Deutschland in diesem Augenblick alles ernste Interesse der Tonkunst, ja ihre ganze Zukunft in sich konzentriert. Wie früher Italien, so ist jetzt Deutschland ihr lodernder Herd. Seit Bach hat eine fast ununterbrochene Reihenfolge von Künstlerfürsten höchster Majestät, ein geistiger Stamm großer Männer dieses Land musikalisch zum ersten der Welt erhoben. Nur ein Zweig der Kunst steht noch nicht in voller Blüte und wird nur mit großen Kosten vegetierend, einem exotischen Gewächs gleich, im Treibhause erhalten: der dramatische Gesang.

Indem Wagner seinem Vaterlande ein Drama schuf, das in Übereinstimmung mit dem nationalen Genius desselben steht, legte er ihm zugleich die Pflicht auf, eine eigene, seiner dramatischen Weise entsprechende Schule des Gesangs hervorzurufen.

Digitized by Google

Die Oper war seit ihrem Erblühen nach Deutschland mehr importiert, als hier einheimisch. War auch Hasse ein Deutscher, so war seine Musik trotzdem eine durchaus italienische. Überhaupt sind seit jener Epoche die großen deutschen Opernkomponisten ihrem eigenen Lande gewissermaßen fremd geblieben. Obwohl Mozart in tragischen Momenten den deklamatorischen Akzent merklich seinem Rechte näherte, so verlangen seine Opern darum doch Sänger, die nach der italienischen Schule gebildet sind. Gluck und Meyerbeer schrieben für das Pariser Publikum, und nicht viel hatte gefehlt, so würde Wagner ein gleiches getan haben. Es bleiben also unter den Komponisten ersten Ranges nur Beethoven, der durch eine zwanzigjährige Nichtbeachtung seiner einzigen Oper zurückgeschreckt war, eine zweite zu komponieren, und Weber, der, hätte er länger gelebt, sehr wahrscheinlich nur für England geschrieben haben würde, da seinem „Oberon" im Auslande ein besseres Schicksal zuteil ward, als seiner „Euryanthe" in der Heimat.

Von den vier echt und spezifisch deutschen Werken der beiden letztgenannten Meister, welche Germanien als Früchte seines Bodens beanspruchen kann, und die in dem Sinne wesentlich deutsch sind, daß sie nirgends so verstanden und im Gefühl so begriffen werden wie in Deutschland, hat nur der „Freischütz" einen raschen und allgemeinen Erfolg gehabt. Die drei anderen wurden lange Zeit für geniale Mißgeburten gehalten. Die Theaterdirektoren überließen es den wenigen sie bewundernden Musikern, sie enthusiastisch zu loben, und kümmerten sich nicht um sie, als nicht in ihre Sphäre gehörend. Sie fristeten das Leben ihres Repertoires mit fremden Produkten, aus denen nach ebenso fremden Moden eine beliebige mélange zurecht geknetet wurde. Und trotz alledem — sei es durch Zufall oder Instinkt — haben sich gerade in Deutschland die unter dem unmittelbaren Einflusse des deklamatorischen Stils entstandenen oder sich ihm nähernden Werke am längsten erhalten. Deutschland ist es, wo dieser Stil sich erfolgreicher als in den übrigen musikalischen Ländern geltend gemacht hat, wo er durch Mozart, Gluck, Beethoven, Spontini, Weber und andere am tiefsten erfaßt worden ist.

Digitized by Google

Wagner ist das Resultat dieses wohl langsamen, aber steten Fortschreitens, eines Fortschreitens, dessen Werke, ja selbst dessen Theorien nur von einem Deutschen und für Deutsche entwickelt und geschrieben werden konnten. Die Opposition, die dieser Meister bis jetzt erfahren mußte, ist in vorübergehenden Ursachen, in künstlerischen, um nicht zu sagen: in künstlichen Gewohnheiten begründet. Die Sympathien, welche er erweckt, sind wesentlich deutsch und national, und darum werden sie Sieger auf dem Kampfplatze bleiben; denn es wäre in den Annalen eines Volkes ein unerhörtes Faktum, daß es nachhaltig einen Autor verleugnete, der seine Sagen und Geschichte, seine Tradition und Gefühlsweise mit den seinem Genius eigentümlichen Kunstformen lebendig in sich aufgenommen und verherrlicht hat. Wagner ist der Begründer der deutschen Oper oder des musikalischen Dramas.

Diese neue Kunstgattung jedoch kann nur durch andere Interpreten als die gegenwärtig ausübenden Künstler ihren vollen Glanz erreichen. Es muß sich in Deutschland eine Schule des Gesanges bilden: denn gegenwärtig besitzt es kaum Sänger. Die vorhandenen sind zufrieden, wenn sie die Vorzüge ihres Organs zur Geltung bringen und im besten Falle „gut musikalisch" sind, ohne daß sie jemals sich einem anhaltenden, speziellen und gründlichen Studium des Gesanges hingegeben hätten. Eine einzige Tatsache wird das Gesagte hinlänglich bestätigen, nämlich der gänzliche Mangel an Professoren und Konservatorien, die sich, wie in anderen Ländern, einen glänzenden Ruf in diesem Kunstfach durch von ihnen gebildete Sänger errungen hätten. Die hervorragenden Künstler rühmen sich niemals, Schüler dieses oder jenes deutschen Meisters oder dieser oder jener deutschen Schule zu sein; denn, um die Wahrheit zu gestehen, verdanken sie alles sich selbst, falls sie nicht vielleicht im Auslande sich ihre Bildung erworben haben. Auch sind sie nicht durch Einheit des Stils untereinander verbunden: es dürfte schwer sein, mehrere von ihnen unter eine Kategorie zu bringen. Sie haben in den wesentlichen Punkten durchaus keine Übereinstimmung. Jeder folgt seiner individuellen Neigung und bildet sich, je nachdem ihm Lebensstellung und Sympathien erlauben, mehr oder weniger Zeit und Fleiß darauf zu verwenden, auf gut Glück hin aus. Ein

Digitized by Google

derartig schlecht vorgebildetes und frühzeitig abgenutztes Organ wird dann ohne Regel, ohne Plan, ohne Ziel ausgebeutet und versagt dem Sänger meistens vor der Zeit. Solange es noch frisch ist, hat er es nicht in seiner Gewalt, und mit der selten erlangten Geschmeidigkeit ist die jugendliche Fülle dahin. Besitzt es ausnahmsweise, ungeachtet häufigen und voreiligen Mißbrauches, die Ausdauer, so ist das nur bei Ausnahmsorganisationen der Fall, die aus Eisen oder Gold zu bestehen scheinen, und nach welchen man infolgedessen keine allgemeingültige Norm aufstellen kann.

Im Gegensatz zu der deutschen Schule ist die italienische immer methodisch vorgegangen. Der Methode verdankt sie ihre herrliche Blüte und anhaltende Lebenskraft. Selbst heute noch, wo sie entartet, bleich und kümmerlich dem Vaterlande den Rücken gewandt hat, um auf gastlichem, aber kaltem Boden ihr Brot zu finden — sie, ein Kind des Südens, der Sonne, des Lichtes und der Wärme, das im nordischen Eise und mitternächtigen Nebel nicht zu leben vermag! — noch heute kann sie sich rühmen, in der Fremde fern von den Penaten einen eminenten Vertreter zu besitzen: Garcia in London[1].

Es ist in der Tat auffallend und befremdend, daß in Deutschland, diesem Lande der Theorien und Systeme, der durchdachtesten künstlerischen Tendenzen, im Gegensatz zu diesem Charakter die Kunst des Gesanges so ausschließlich der Willkür der Praxis, ja des Empirismus überlassen bleibt! Der Grund? Wer kann behaupten, daß er nicht darin liegt, daß die Oper noch nicht nationalisiert ist und demzufolge noch keine ihrem Charakter entsprechende Gesangschule hervorgebracht hat?

Wie wir bemerkt haben, ist der „Freischütz" das einzige Werk eines genialen Komponisten, das als wesentlich national sich schnell auf allen Bühnen einbürgerte. Aber ein Werk ist noch kein Repertoire, und die Sänger sind bis zur Stunde darauf angewiesen, von einem Abend zum anderen von Rossini auf Spontini überzugehen, von Meyerbeer auf Auber, von Donizetti auf Halévy, von Gluck auf Bellini, von Spohr auf Flotow. Und gewiß,

[1] Er ist 1906 verstorben.

Digitized by Google

diese universelle Kultur, diese unbegrenzte Gastfreundschaft gegen alle Formen der Kunst könnte nur ehrenvoll für Deutschland sein, wenn die bestimmter definierten Gattungen in verschiedene Gruppen verteilt wären, wenn man in der Wahl der fremden Nationen angehörenden Werke nur irgend ein Kriterium einhielte, wenn die mit einiger Rücksicht auf Kunstinteressen geleiteten Bühnen Unterschiede zwischen ihren Bestrebungen feststellten.

Statt dessen stellt die kleinste Bühne einen Mikrokosmos dar, schreckt vor keiner Schwierigkeit zurück: „nichts zu groß, nichts zu ferne“, nichts, was ihre Kräfte überschritte. Das Ende vom Lied ist, daß alle Bühnen — große und kleine — nur ein Potpourri der heterogensten Ingredienzien zustande bringen, daß eine solche Olla potrida den Geschmack des Publikums verdirbt und einen nationalen Stil zu den Unmöglichkeiten verweist. Die Sänger Italiens beschränken sich auf ein einziges abgeschlossenes Genre, die Sänger Frankreichs unterscheiden zwischen großer Oper und komischer Oper, die Sänger Deutschlands aber interpretieren jeder die verschiedensten Meister, die entgegengesetztesten Schulen, die entgegengesetztesten Rollen. In der Unmöglichkeit, sich nur einer Gattung zu widmen, diese oder jene Rolle auszuschlagen, überlassen sich letztere dem Zuge ihrer Routine und sind zuletzt dahin gekommen, bezüglich ihrer Leistungen an nichts mehr zu zweifeln, alles zu versuchen, alles zu probieren und — alles zu verpfuschen. So lernen sie im Verlauf ihrer theatralischen Laufbahn, je nachdem die Umstände es mit sich bringen, ein bischen schreien, ein bischen spielen, — alles ein bischen; die einen machen das, die anderen jenes etwas besser, ganz nach der zufälligen Art ihres Sterns. Qui trop embrasse, mal étreint. Auf wen könnte man besser als auf die Sänger dieses Sprichwort anwenden?

Die Virtuosität der Kehle, ihre Ausbildung zu einem geschmeidigen Instrumente, das alle Bewegungen der Seele wiedergibt, läßt sich weniger als irgend eine andere durch unbedachte Praxis und ein Vermischen aller Stile erlangen. Dieses empfindliche Instrument erträgt nicht, wie das Holz der Tasten oder der Violine, alle Irrtümer der Erziehung, alle Tollheiten der Laune. Wird es nicht durch sorgsame Pflege und nach festen Prinzipien erzogen,

Digitized by Google

so wird es bald steif, vertrocknet und erlahmt. Kann es dann doch noch Dienste leisten, so sind diese nur matt, abgenutzt, leblos — nicht darum, weil die Aufgaben im einzelnen genommen zu groß, nein, weil sie zu verschieden und entgegengesetzt in ihrer Art waren, weil man sich an sie machte, ohne sich vorher durch Übungen, wie sie den gegenwärtigen Bedürfnissen unserer Bühne entsprechen, darauf vorbereitet zu haben, weil man den Grundsatz vollständig vergessen hatte: daß man nur in dem Maße gut und lange singt, als man gut und lange zu singen gelernt hat.

Da sich auf den deutschen Bühnen die Oper mehr und mehr in den Vordergrund der szenischen Vorstellungen drängt, so sind hier selbstverständlich auch Künstler zu finden, welche singen, selbst ganz bedeutende Künstler, deren einige ein seltenes Talent mit einem vortrefflichen Organe verbinden. Eigene Sänger aber besitzt Deutschland nicht, weil es an einer eigentlich deutschen Gesangschule fehlt.

Wagners Opern verlangen sehr schöne, sonore und weiche Stimmen, edle Diktion, leidenschaftliche Akzente, zart angedeutete und fein ausgeführte Intentionen und ein lebendiges Spiel — alles Eigenschaften, die eine umfassende Bildung des Geistes und ein von früher Jugend an begonnenes, gewissenhaftes Studium von Werken einer Schule voraussetzen, welche hingebenden Ernst und hingebende Liebe verlangt.

Wer diese Ansprüche übertrieben finden sollte, mag sich Einsicht in die alten Lektionspläne verschaffen, wie man sie in den Konservatorien von Rom, Venedig, Neapel anwandte. Alle Stunden der Zöglinge waren geregelt, und man forderte fast so viele Eigenschaften von ihnen, wie Cicero von einem guten Redner. Neun Stunden des Tages waren zur Einweihung in die große Kunst vorgeschrieben, die kirchlichen Übungen und andere noch gar nicht mitgerechnet. Den Schülern war es unter anderem anbefohlen, ihre Übungen an einem Orte vorzunehmen, wo ein vorzüglich deutliches Echo sich befand, damit sie durch diese genaue Nachahmung ihres Sprechens und Singens ihre Fehler kennen lernen sollten. Und nur nach sechs, acht, zehn Jahren eines solchen Noviziats wagten es die Künstler, vor die Öffentlichkeit zu treten.

Digitized by Google

Lassen sich darum auch der hohe Grad ihrer Vollkommenheit, ihre tadellose Vortrefflichkeit, die von ihnen erreichten unglaublichen Effekte bewundern: erstaunen kann man nicht über sie; denn sie sind die folgerichtige Frucht ihrer Erziehung.

Und die heutigen, unsere deutschen Sänger? Holt sich nicht die Mehrzahl derselben ihre Erziehung auf den Brettern, zum großen Entsetzen musikalischer Ohren und zum Verderb ihres eigenen Talentes? Scheint es nicht, daß, je größer die Honorare, desto geringer die Studien werden?

Angesichts dieses status quo ist die Behauptung keine übertriebene, daß erst, wenn einmal in Deutschland für den deklamatorischen Stil Schulen bestehen werden, wie sie in Italien und in Frankreich für andere Werke und andere Ziele bestanden haben, wenn eine Künstlergeneration herangebildet sein wird, wie Wagners Charaktere sie verlangen, — daß erst dann jene Mängel verschwinden werden, welche der nationalen Ausführung nationaler Bühnenwerke im Wege stehen, und man sich dann auch ihrer vollen erschütternden Tragweite nicht mehr wird verschließen können. Doch schon in unseren Tagen besitzen wir in Frau Schröder-Devrient durch das Feuer und die Energie ihres Spieles und Gesanges ein Beispiel von dem Reichtum, von der hohen Schönheit des deklamatorischen Stils. Sie lehrt, wie man Charaktere eines Beethoven, Weber, Wagner aufzufassen hat. Auch Tichatscheck hat sich durch eine feurige Hingabe an solche Rollen und ein tiefes Eindringen in dieselben, durch das lebensvolle Relief, welches er ihnen zu geben wußte, ein glänzendes Verdienst erworben. Ebenso Herr und Frau von Milde in Weimar, die vorzugsweise Schöpfungen Wagners mit der rühmlichsten Liebe und Gewissenhaftigkeit darstellen. Das edle Spiel und die pathetische Deklamation beider können als Vorbild gelten.

Die Hauptrollen des „Fliegenden Holländers“ erfordern dringender als die irgend eines anderen Werkes Eigenschaften, wie die der genannten Künstler, wenn anders sie nicht auf dem wogenden Grund eines sehr nuanzierten, ja in manchen Momenten überwältigenden Orchesters verschallen sollen. Die Künstler, die sich dieselben zu ihrer Aufgabe wählen, bedürfen keines so ausgedehnten Stimm-

Digitized by Google

umfangs, wie zur Wiedergabe von Partien wie Bertram oder Fides; aber sie müssen eine Stimme von edlem Klang, mächtiger Fülle und seltener Kraft und Biegsamkeit besitzen. Das Kolorit derselben muß schimmernd, sammetweich, vibrierend sein, gleich den Saiten der unter dem Hauche des Sturmes erzitternden Äolsharfe. Der Monolog des Holländers, die Ballade Sentas und das große Duett im zweiten Akt sind die bedeutendsten Momente dieses Dramas und bieten viele und außerordentliche Schwierigkeiten. Doch hieße es ihre Wirkung mit der des ganzen Werkes vernichten, würden sie nicht mit einer Kraft dargestellt, die keinen Gedanken an Ermüdung aufkommen läßt, die, ohne auch nur einen Anflug von Erschöpfung zu zeigen, mächtig bleibt von Anfang bis zu Ende.

Digitized by Google

DAS RHEINGOLD

VON

RICHARD WAGNER

1855

Digitized by Google

Am 1. Januar 1855.

Worin anders läge wohl die Bedeutung, welche alle Gemüter an die nur gedachten Grenzscheiden im Laufe der Zeiten, wie den heutigen Tag, knüpfen, wenn nicht in dem von den Mächtigen wie von den Schwachen, von den Guten wie von den Bösen, von den Glücklichen wie von den Leidenden gleich dringend gefühlten Bedürfnis, von der Zukunft zu hoffen, was die Vergangenheit versagte? Oder wäre eine einzige veränderte Kalenderziffer ausreichend, um diesem Tage, der innerhalb des Kreislaufes unseres Planeten nicht einmal seine Wiederkehr an einen und denselben Punkt bezeichnet, eine so besondere Wichtigkeit beizulegen? Das Ende eines alten, der Anfang eines neuen Jahres sind an und für sich nicht vorhandene Dinge.

Und doch kehrt dieser willkürliche Zeitabschnitt nie wieder, ohne daß wir alle mit einer gewissen Aufregung einen prüfenden Blick auf die verflossene, einen fragenden auf die herannahende Zeit gerichtet hätten. Den Grund hierfür werden wir kaum wo anders suchen können als in dem Gefühl, das in uns allen lebt, uns allen mehr oder minder zum Bewußtsein kommt und uns sagt, daß die Zukunft Probleme in sich berge, die ungelöst geblieben, Verheißungen, die nicht erfüllt worden sind, und deren Inhalt zu entziffern den durchlebten Epochen nicht gegeben war. Tritt auch das junge Jahr mit einer scheinbaren Monotonie vor uns auf, wiederholt es sich auch in gewissen geistigen und physischen Ereignissen, in der Folge von Tagen, Festen und Jahreszeiten, von Arbeiten und Bestrebungen, die mit dem vorigen eine unverkennbare Ähnlichkeit haben, so sind es doch stets andere, nicht vorhergesehene und nicht vorherzubestimmende Resultate, die in denselben Tagen keimen und reifen und, wenn auch denselben, doch von neuen Entwickelungsphasen der Menschheit bedingten Bestrebungen folgen.

Digitized by Google

Auch in der Kunst führt die periodische Wiederkehr ähnlicher Aufgaben und Leistungen zu vollständig verschiedenen Wirkungen. Denn im Vorwärtseilen der Zeit ändert sich die Anschauung, gleichsam die Perspektive der Dinge, ähnlich wie sich dem Auge der Vorüberschiffenden die am Flußgestade gelegenen Häuser unter verschiedenen Gesichtspunkten darstellen, je nachdem sich jene ihnen nähern, ihnen gegenüber sich befinden oder auch von ihnen sich entfernen. Die traditionellen Scheidungen, die der Mensch zur Berechnung und Messung der gleichmäßig hinströmenden Zeit erfindet, sind den Linien gleich, durch welche er die Teile unseres Globus voneinander trennt und hierdurch unterscheidet. Und wie diese Teile in dem in fremden Landen Reisenden eine Spannung auf neue Landschaften und unbekannte Sitten erregen, so fühlen auch wir uns erwartungsvoll gespannt auf das, was sich begeben wird, wenn wir mit dem Jahresschluß in den Beginn einer neuen Zeitperiode eintreten.

„Welche neue Perspektiven werden sich jetzt dem spähenden Blick erschließen? welche Monumente uns neue Formen des Schönen offenbaren?" werden vor allem diejenigen fragen, die sich insbesondere für die Kunst interessieren. Sie möchten vor allem wissen, mit welchen bis jetzt unbekannten Werken die anbrechende Ära die Kunst bereichern wird? Ihnen könnte man heute zurufen:

„Seht Ihr dort den schimmernden Punkt, dort, fern am Horizont? Es ist der gigantische Umriß eines majestätisch großartigen Baues, wie wir noch keinen im ganzen Lauf unseres Weges erblickt haben — eines Baues, der Euch vielleicht befremdet, dessen Stil Euch möglicherweise zu erhaben, dessen Plan zu riesig, dessen Ornamentik in ihrer Fülle zu reich erscheinen wird, — und doch werdet Ihr bekennen müssen, daß er in unserer Kunst das großartigste aller bestehenden Monumente ist."

Dieses Wort möchten wir auch jenen zurufen, welche gespannt und neugierig etwas über den von Wagner unternommenen kolossalen Kunstbau, von dem wir bis jetzt nur das hohe Gerüste in der Ferne zu erblicken vermögen, zu erfahren wünschen. Jene imaginären Grenzen, durch welche der Mensch das Zeitmeer teilt,

Digitized by Google

ein Datum wie das heutige, werden wir noch öfter zu überschreiten und zu überleben haben, bis wir das unter den Händen seines Genius emporwachsende Gebäude mit seinem vierfachen Portikus in seiner ganzen Größe vor uns sich erheben sehen werden, das Werk, welches er den „Ring des Nibelungen" nennt[1].

Eine der vier Säulenhallen steht heute bereits vollendet da: „Das Rheingold" ist fertig und entfaltet unter dem klaren blauen Himmel Deutschlands seine imposanten Linien.

„Und was enthält dieses Werk, von dem man sich so Außerordentliches verspricht?" werden alle fragen, die es nur durch den Schleier der dasselbe umgebenden Dämmerung gewahren.

Wir antworten ihnen: Fragt nach den Gemälden, nach den Statuen und Gruppen jenes Domes, von dessen Portalen jedes unseren Blicken ein aus Stein gemeißeltes Epos zeigt! Fragt nach allen den Hieroglyphen, den verschiedenen Symbolen und seltenen Festreigen, die jener ägyptische Obelisk bewahrt! — Im „Rheingold" eröffnet uns die Szene einen Blick auf die Tiefe des Flusses. Auf seinem Grunde sehen wir zauberische Nixen, zauberischer und verlockender in ihren sich entfaltenden Reizen als alle die Undinen, welche Heine durch den flüssigen Kristall der grünen Wogen versteckt hinter dem ungeweihten Blicken sie verbergenden Schilfe belauschte. Eitel und boshaft, zänkisch und mutwillig verscherzen diese Törinnen einen Schatz, dessen sich der häßliche, gehässige Geiz, der ehrsüchtige Egoismus bemächtigt, indem er der Seele das Leben, dem Leben die Seele abschwört: die Liebe.

---

[1] Bekanntlich ist dieses der Titel der Tetralogie, an deren Komposition Wagner gegenwärtig arbeitet, und in welcher die hervortretendsten Mythen der „Edda" dramatisiert sind. Die vier zusammenhängenden Dramen heißen: „Rheingold", „Die Walküre", „Der junge Siegfried" und „Siegfrieds Tod". — Die letztgenannte Dichtung beendete Wagner bereits im Jahre 1849 und übergab das Ganze im Frühjahr 1853 — jedoch nur für seine Freunde und Bekannten — dem Druck. Im Herbst 1853 begann er die Komposition des „Rheingold" und beendete sie im Frühjahr 1854. „Die Walküre" ist gegenwärtig bis zur Hälfte vorgeschritten. A. d. A.

Mit ihrem letzten Teil, der „Götterdämmerung", wurde die Tetralogie 1874 zum Abschluß gebracht.

Digitized by Google

Ewiger Mythus! Ewige Genesis aller Übel! Unheilvoller Anfang aller menschlichen Tragödien! —

Nach den neckischen, lieblichen Geistern des Stromes treten die Titanen der nordischen Mythologie auf. Wir erblicken den trauernd hehren Wotan, ein thronendes Opfer, gezwungen zu herrschen und nur nach Liebe sich sehnend — wir sehen Fricka, das Weib, den Inbegriff von Tugend für jene, welche die Drangsale des Hasses den Irrtümern der Liebe vorziehen und lieber den Grausamkeiten des Neides, den Zerstörungen der Zwietracht als dem verschwenderischen Hang des Herzens sich hingeben, — und vor uns trittst Du, Freia! Zauberin, berauschende Jugend, Bewußtsein des Lebens, Symbol der Unsterblichkeit, vollkommenste Blüte des Daseins! Ohne Dich ist Walhalla nicht würdig der Götter! — Zwischen all diesen Gestalten, gleich dem auf Beute lauernden Feind, gleich der Flamme, die züngelnd den Stoff streift, den sie verzehren will, kreist Loge.

„Und welche Empfindungen flößen uns die Handelnden ein?" wird man fragen.

Niemand kann, trotzdem Gedicht und Partitur uns vorliegen, diese Frage zurzeit richtig beantworten; denn noch niemand hat den Bau in den Strahlen der hellen Mittagssonne gesehen, in welchen die seine riesigen Konturen umwebende Filigranarbeit sichtbar wird. Niemand kann es beschreiben, weil die anderen Teile des Baues noch nicht bekannt sind und noch niemand zum Überblick ihrer gegenseitigen Verhältnisse und Beziehungen gelangen kann.

Eines aber steht heute schon fest: daß der Meister dieses Werkes einen Plan entworfen, wie noch kein anderer vor ihm ihn je zu denken gewagt hat, daß gleich Michel Angelo, welcher das vollendetste Werk römischer Kunst in die Lüfte versetzte, indem er die Kuppel des antiken Pantheon in enormer Höhe über der Erde schweben ließ, Wagner die vorgefundene Oper so erhob, daß ihr uns bis jetzt vollkommen erscheinendes Gebäude dem seinigen nur als Giebeldach dienen kann. Wenn die antike und moderne Tragödie mehrmals eine ähnliche Form in ähnlichen Dimensionen — die Trilogie — anwandte, so geschah es nie in Werken, welche zweien in ihrer Entfaltung gleich weit gediehenen und gleich hoch

Digitized by Google

stehenden Künsten — der Poesie und Musik — ihren Glanz verdanken. Denn obschon die letztere an den dramatischen Werken der Griechen ihren Anteil gehabt hat, so konnte derselbe sicherlich nicht die Gleichberechtigung beanspruchen, zu welcher ihn der Musiker unserer Tage zu erheben imstande ist.

Es wird nicht an Tadlern und Vergangenheitsanbetern, an Kritikern und Krittlern fehlen, welche Feuer schreien und behaupten werden, daß Wagner, indem er die an und für sich schon monumentale Oper vervierfachte, sie entstellt, ihren Charakter durch alle möglichen Änderungen, die er sie erleiden ließ, unkenntlich gemacht habe.

Wir verweisen diese alle an Michel Angelos Manen. Von ihnen mögen sie Rechenschaft über das Wagnis verlangen, durch welches das heidnische Kunstwerk in einen Altarhimmel für den einigen Gott verwandelt worden ist. Ist — fragen wir — der Stil des römischen Tempels und jener der christlichen Kirche derselbe geblieben? Und welcher Römer, der plötzlich aus einem der herrlichen die Via Appia zierenden Gräber zum Leben wiedererstünde, würde die seinem Blick so vertraute Kuppel auf den von Buonarotti entworfenen Mauern wiedererkennen?

Auch die Oper, wie wir sie gewohnt sind, wird in Wagners Plan umgestaltet erscheinen: wird sie dadurch an Schönheit und Wirkung verlieren oder gewinnen? That is the question! — Wäre in den Tagen Hadrians einem sybaritischen römischen Kunstkenner von Prophetenmunde die Beschreibung des Gebäudes gemacht worden, das nach Jahrtausenden wie ein Riese neben dem Zwerg sich ganz in der Nähe desselben Pantheon erheben sollte, welches er als das Maximum aller Kunst betrachtet hatte: würde er nicht die Achseln gezuckt haben? Und — könnten wir ihm das verargen, da zum vollen Verständnis eines Kunstwerkes keine Beschreibung genügt?

So werden auch wir im voraus kein Urteil über die Wirkung aussprechen, die eines Tages dieses Wunder von Kühnheit, diese mächtig angelegte architektonische Gruppe hervorbringen wird. Wir hegen die innige Überzeugung, daß die Anstrengungen des Genius, wenn er alle seine Kräfte zur Erstrebung eines Zieles

Digitized by Google

zusammenfaßt, niemals vergeblich sind, und daß, selbst wenn er das gesuchte Geheimnis auf Umwegen verfolgt, es nie an Schätzen fehlen wird, die er ihm entlockt.

Wäre die tausendfache Bereicherung an geistigen und materiellen Interessen, welche sich für uns an Amerika knüpfen, wäre das bewältigende Umfassen des ganzen Erdenrundes uns zuteil geworden ohne die Überzeugung des Columbus, daß sein Weg ihn an Indiens Küsten führen müsse?

„Steure, mutiger Segler! Es mag der Witz dich verhöhnen,
Und der Schiffer am Steu'r senken die lässige Hand.
Immer, immer nach West! Dort muß die Küste sich zeigen:
Liegt sie doch deutlich und liegt schimmernd vor deinem Verstand.
Traue dem leitenden Gott, und folge dem schweigenden Weltmeer!
Wär' sie noch nicht, sie stieg' jetzt aus den Fluten empor.
Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bunde:
Was der eine verspricht, leistet die andre gewiß."

(Schiller.)

Digitized by Google

Personenverzeichnis.

Digitized by Google

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01364 0852
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google